

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LARISSA ITAMI O'HARA PIMENTA

**A FICÇÃO HISTÓRICA EM *VIGILIA DEL ALMIRANTE*,  
DE AUGUSTO ROA BASTOS**

**VITÓRIA  
2015**

**LARISSA ITAMI O'HARA PIMENTA**

**A FICÇÃO HISTÓRICA EM *VIGILIA DEL ALMIRANTE*,  
DE AUGUSTO ROA BASTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Mirtis Caser.

**VITÓRIA  
2015**

**LARISSA ITAMI O'HARA PIMENTA**

**A FICÇÃO HISTÓRICA EM *VIGILIA DEL ALMIRANTE*, DE  
AUGUSTO ROA BASTOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Mirtis Caser  
Universidade Federal do Espírito Santo (Orientadora)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Paulino de Lanis Patrício  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Inés Cárcamo de Arcuri  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ester Abreu Vieira de Oliveira  
Universidade Federal do Espírito Santo

Aos meus queridos avós, Norton e Vanilda, que foram, desde meu nascimento, presentes (permitam-me a ambiguidade).

## **AGRADECIMENTOS**

À Mirtis, orientadora atenciosa, sem a qual esta pesquisa não seria possível. Eternizo aqui minha gratidão pelos ensinamentos.

À minha mãe, Renata, pela força e pelo carinho dedicados na criação de suas duas filhas. Você faz verdadeiramente parte desta conquista.

À Bruna e ao Luís Felipe, meus irmãos amados, que iluminam minha vida, mesmo estando distantes.

Ao Miguel, por sua presença em todos os momentos. Seu companheirismo dá razão à minha existência.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e a todos os que contribuem com o funcionamento do curso. O comprometimento de vocês nos move adiante.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de estudos.

Vocês me inspiraram a dar tudo de mim. Muito obrigada!

### **Na cabine dos navios em pleno mar**

Na cabine dos navios em pleno mar,  
O azul sem limites em toda direção se expande,  
Com o assobio dos ventos e a música das ondas, as ondas grandes e imperiais,

Ou alguma nau solitária que baliza a densa marina,  
Onde jovial, cheia de fé, abrindo suas velas brancas,  
Ela atravessa ao meio o espaço celeste, no brilho e na espuma do dia, ou sob o céu  
[estrelado da noite.

Entre marinheiros jovens e velhos serei eu, uma reminiscência da terra, lido,  
Em plena harmonia, afinal.

Walt Whitman

## RESUMO

Analisa-se a obra *Vigília del Almirante*, de Augusto Roa Bastos, publicada em 1992, em seus aspectos textuais mais marcantes, a partir dos procedimentos utilizados pelo escritor para a criação da metaficção historiográfica, que o autor revela ser fruto da comemoração do quinto centenário desde a viagem de Cristóvão Colombo à América. Busca-se, no preenchimento das lacunas deixadas pela história do descobrimento, a compreensão da feitura de um Colombo ficcional. A verdade particular da ficção estudada permite que se construa e se desconstrua a paródia da personagem principal. A obra de Roa Bastos invade a história e retoma a figura de Colombo de modo poético e revisional. Conceitos como “romance histórico”, “mímesis”, “verossimilhança”, “estranhamento” e outros mais são abordados para o estudo do texto. Igualmente, as categorias do romance são percebidas neste estudo, como personagens, tempo, espaço e enredo, além das particularidades do gênero textual em questão.

Palavras-chave: Augusto Roa Bastos. *Vigília del Almirante*. Romance histórico. Colombo ficcionalizado.

## ABSTRACT

Analyzes the work *Vigilia del Almirante*, Augusto Roa Bastos's, published in 1992 in his most striking textual aspects, from the procedures used by the writer to the creation of the historiographical metafiction, which the author reveals himself to be the result of the fifth centennial celebration from the voyage of Christopher Columbus to America. Seeks, in filling the gaps left by the history of the discovery, understanding the making of a fictional Columbus. The particular truth of the studied fiction allows us to build and deconstruct the parody of the main character. The work of Roa Bastos invades the history and resumes Columbus figure of poetic and revisional mode. Concepts such as "historical novel", "mimesis", "likelihood," "defamiliarization" and others are addressed to the interpretation of the text. Also, the categories of romance are perceived in this study, as characters, time, space and plot, beyond the particularities of the genre in question.

Keywords: Augusto Roa Bastos. *Vigilia del Almirante*. Historical novel. Columbus fictionalized.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2 SITUANDO <i>VIGILIA</i>.....</b>	<b>12</b>
<b>3 FICÇÃO E HISTÓRIA.....</b>	<b>22</b>
3.1 CONCEITUAÇÃO DE ROMANCE HISTÓRICO.....	26
3.2 O GÊNERO EM <i>VIGILIA</i> .....	37
3.3 A MEMÓRIA: <i>MÍMESIS</i> .....	40
3.4 VEROSSIMILHANÇA, VERDADE E REPRESENTAÇÃO.....	44
3.5 ESTRANHAMENTO.....	50
<b>4 (DES)CONSTRUINDO <i>VIGILIA DEL ALMIRANTE</i>.....</b>	<b>55</b>
4.1 A PERSONAGEM COLOMBO.....	57
4.2 NARRADORES.....	65
4.3 TEMPO E ESPAÇO.....	70
<b>5 COLOMBO: UM NOVO QUIXOTE?.....</b>	<b>79</b>
<b>6 PALAVRAS FINAIS.....</b>	<b>83</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>84</b>
<b>8 ANEXOS.....</b>	<b>91</b>

## 1 INTRODUÇÃO

“Para la ficción no hay textos establecidos.”

Augusto Roa Bastos

“O romance é o gênero literário que representa o indivíduo na ‘prosa do mundo’; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada.”

Claudio Magris

Estudar “A ficção histórica de *Vigilia del Almirante*” significa rever os aspectos discursivos e literários da obra tanto no que se refere à ideia de romance histórico quanto no que tange outras questões teóricas dos estudos literários. Pesquisa-se, portanto, o gênero da obra, mas não apenas isso, também se resgatam conceitos teóricos como “mímesis”, verossimilhança, verdade, representação, estranhamento, personagem, narrador, tempo, espaço, intertexto, entre outras problematizações da análise literária.

A obra pesquisada nesta dissertação possui relevância para os estudos literários contemporâneos pelo fato de se destacar como inovadora no quesito elaboração de narradores e vozes discursivas e por remeter de forma poética à figura de Cristóvão Colombo, sujeito que marcou a história ocidental.

Decidiu-se pesquisar a obra *Vigilia* e não outros textos de Augusto Roa Bastos ou de outro autor latino-americano porque, apesar de esta obra não integrar o cânone dos estudos literários — já que não é considerada a obra-prima do autor —, encontra-se nela a originalidade de um texto repleto de figuração, moldado por uma figura da história ocidental bastante controversa.

Colombo, na obra, não é apenas uma personagem, mas várias, pois as vozes textuais que aparecem no decorrer da narrativa se alternam, subvertendo, então, o que se concebe por romance, como se poderá atestar posteriormente. A incerteza de uma personagem múltipla e, por vezes, incoerente remete ao leitor a

multiplicidade de faces que um indivíduo pode ter, inclusive se se pensar nas faces vistas por olhos alheios.

No ensaio intitulado “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?”, Mario Vargas Llosa (2009, p. 21-22) indica como o gênero contribui no aprendizado da cultura e das relações humanas:

Nada, mais que bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio humano, e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade. Ler boa literatura é divertir-se, com certeza; mas também aprender, dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos em nossa integridade humana, com os nossos atos, os nossos sonhos e os nossos fantasmas, a nós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros, em nossa presença pública e no segredo de nossa consciência, essa soma extremamente complexa de verdades contraditórias — como as chamava Isaiah Berlin — de que é feita a condição humana.

A literatura trata da complexidade da natureza humana, e o texto literário perpassa pela recriação da vida comum aos olhos, já que se movimenta em busca do novo, do não premeditado. Ainda que remeta a fatos históricos, a literatura não encontra a verdade absoluta, mas sim uma verdade particular, a ficcional, que apresenta apenas uma cor de um prisma.

A escritora canadense Nancy Huston (2010, p. 18-19) anota: “Real-real não existe para os humanos. Real-ficção apenas, por todos os lados, sempre, uma vez que vivemos no tempo”. O ser humano procura entender sua existência por meio da ficção. O sentido só existe por meio de desdobramentos, “e o que faz com que ele se desdobre não é a linguagem, mas a narrativa”, lembra a autora.

Quando Huston trata da espécie fabuladora que é o ser humano, pode-se remeter novamente à reflexão de Vargas Llosa (2009, p. 21) a respeito do romance: “Nós, leitores de Cervantes ou de Shakespeare, de Dante ou de Tolstói, nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que eles criaram, aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos [...]”.

*Vigilia del Almirante* contempla esse desdobramento da narrativa, esse construir-se e desconstruir-se de modo singular, pois as imagens literárias fazem o leitor duvidar

do que é real e imaginário na criação da personagem Colombo. A reconfiguração por meio de tropos e fluxos de consciência desse ser de relevância para a história do ocidente prova a famigerada citação de Fernando Pessoa: “A literatura, como toda arte, é uma confissão de que a vida não basta.”

## 2 SITUANDO VIGILIA

“O elemento de perene infantilidade típico do romance é sublinhado por sua nostalgia extraordinariamente persistente, por sua busca de uma idade de ouro imaginária através do tempo e do espaço”.

Northrop Frye

Augusto Roa Bastos nasceu em Assunção, capital do Paraguai, em 1917, e faleceu em 2005 com 87 anos também em Assunção, devido a uma parada cardíaca. Ele é, certamente, o escritor paraguaio de maior destaque e reconhecimento internacional. No ano de 1989, ganhou o Prêmio Miguel de Cervantes, que homenageia escritores de língua espanhola. Até hoje foi o único paraguaio a receber tal láurea. Sua obra *Vigilia del Almirante* foi concluída em 1992, o que consolidou a ficção histórica como seu estilo de escrita, apesar de não ser o texto mais aclamado pela crítica.

O autor também é conhecido pelos livros *Hijo de Hombre*, *Contravida*, *Madame Sui*, *El Fiscal* e, principalmente, pela obra *Yo El Supremo*. Esta última faz uma alusão à história do ditador paraguaio chamado Gaspar Rodríguez de França, real governante da história paraguaia. A obra foi escrita durante o exílio do autor em Buenos Aires e acabou sendo proibida no Paraguai por diversos anos. Segundo Gislaine Michel (2014, p. 1), “A característica de escrever uma contra-história capaz de transgredir a história oficial é marca registrada de Roa Bastos, demonstrada pela vasta fortuna crítica de suas obras”.

Na literatura latino-americana, Augusto Roa Bastos não detém o mesmo destaque de autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges ou Julio Cortázar. No Brasil, *Vigilia del Almirante*, assim como outros romances do autor, até recentemente, era pouquíssimo estudada — apenas alguns acadêmicos e estudiosos da literatura hispânica debruçaram-se sobre ela. Entre eles, citam-se, embora a lista não seja conclusiva, Ligia Dalchiavon (*A ficção da viagem em Vigilia del Almirante, de Augusto Roa Bastos*), Ricardo da Silva Espindola (*O tempo na sombra da linguagem: Vigilia del Almirante, de Augusto Roa Bastos*), Maria Mirtis Caser (*O discurso histórico ficcionalizado em Vigilia del Almirante, de Augusto Roa Bastos*) e outros que escreveram artigos e ensaios sobre o tema. Há que se

registrar, no entanto, que *Vigilia* é uma obra relativamente recente, uma vez que foi publicada em 1992, o que pode ser a razão para não haver grande fortuna crítica.

É possível que, apesar de Augusto Roa Bastos ser um autor paraguaio de renome mundial, como mencionado, a pequena produção reconhecida como significativa da literatura paraguaia na literatura universal tenha contribuído com o número escasso de pesquisas sobre o escritor. Otto Maria Carpeaux (2012, p. 2824) afirma que “nem todos os romancistas do *boom* hispano-americano obtiveram o sucesso merecido” e inclui, nessa lista de autores pouco reconhecidos, mas de qualidade literária, o paraguaio Augusto Roa Bastos. Esse mesmo estudioso cita a obra *Hijo de Hombre* como uma nova literatura hispano-americana que relata a capacidade do ser humano em testemunhar o sofrimento.

Em entrevista, Augusto Roa Bastos fala sobre como se deu o processo de criação inicial de *Vigilia del Almirante*:

[...] con esta especie de parodia de Colón, sobre todo porque esta conmemoración del Quinto Centenario hizo reflotar la vieja polémica colonial, imperial, y me pareció que solamente podía contribuir a esa polémica desde mi punto de vista de narrador. Yo no podía entrar en la discusión de tipo histórico o social, tenía que encontrar las formas de producir eso dentro de mis limitaciones y en mi condición de escritor. Entonces fue que ideé esa historia de *Vigilia del Almirante* con un protagonista que al mismo tiempo pretende ser la parodia de Colón, y al mismo tiempo surge el rostro de aquel navegante ambicioso, terriblemente ambicioso pero sin una visión del mundo, por lo menos una visión medieval del mundo frente a esta eclosión de la modernidad que ya estaba en el Renacimiento italiano pero que en España era todavía la Edad Media en estado puro. Eran desafíos que yo traté de cumplir en la medida de mis posibilidades (ROA BASTOS in PECCI, 2007, p. 82-83).

É evidente que a intenção de não entrar em discussões históricas e sociais acerca da representação de Cristóvão Colombo foi o primeiro passo para pensar na ficção como espaço para as fantasias do autor. A ambição do Almirante aparece, mas também as suas possíveis angústias. Está aí a paródia, conceito atribuído ao Colombo de Roa Bastos, de uma figura histórica, reescrita, revista e reconjecturada.

Em questões estruturais, *Vigilia del Almirante* é dividida em cinquenta e três segmentos. “A obra faz questão de anunciar quando há a mudança de focalização narrativa, o que deixa o narratário/leitor preparado para as diferenças de perspectiva

que se seguirão a tal mudança” (FLECK; WURMLI, 2011, p. 89). A cada capítulo, o leitor se depara com idas e vindas do foco narrativo.

Na primeira parte do texto, uma notável descrição de paisagens marítimas, com pássaros voando através de nuvens pelo sol poente é mostrada. Desde o início da narrativa, já se percebe a dificuldade de se prosseguir a viagem pelo relato da falta de ventos que façam a navegação seguir seu rumo. A voz do narrador em primeira pessoa surge no decorrer das descrições imagéticas referidas:

La fatalidad ha levantado este segundo mar encima del otro para cortarnos dos veces el camino. Su imaginación es capaz de inventar a cada paso nuevas dificultades. No van a amilanarme. Voy tan seguro de mí, tan centrada el alma en su eje, que no puedo detenerme a pensar lo peor donde otros imaginan que ya se están hundiendo. Siempre hay un camino mientras existe un pequeño deseo de delirio. Llevo encendida en mí la candela lejana (ROA BASTOS, 2008, p. 19-20).

A história começa já no momento de desespero e desesperança dos tripulantes. A fome abalava-os. A falta de rumo e a insegurança eram razões para o descrédito daquela viagem, e o medo lhes corroía as almas. Os marinheiros eram indigentes, criminosos das terras de origem, gente que não compreendia a navegação e seus percalços. Assim se inicia a narração de uma das muitas vozes encontradas no texto.

Na obra como um todo, a viagem épica de Cristóvão Colombo, que culminou à chegada na América, é narrada sob olhares distintos, por meio de uma linguagem poética irreverente: não há apenas um narrador no romance histórico, as vozes são múltiplas e distintas — separam-se em o Almirante, os cronistas, o narrador e o ermitão (nos capítulos intitulados “Cuenta el Almirante”, “Cuentan los cronistas”, “Cuenta el narrador” e “Cuenta el ermitaño”). Conforme assegura Maria Mirtis Caser (2014),

Os muitos discursos que entram na construção de *Vigilia del Almirante* são assimilados e reorganizados pelo autor que tem aqui a função de compilador, responsável pela seleção dos elementos tomados da “realidade histórica” e de outras fontes aos quais se sobrepõem os elementos da ficção, coordenados pela voz do Almirante, que atravessa a narrativa, regendo o coro das demais vozes.

A aparente desordem narrativa é justamente o que mais chama atenção na obra — além de Cristóvão Colombo se mostrar ficcionalizado, ele é dito sob diversos olhares e vozes, mas todos pendendo a um único ponto: o Almirante distante do pedestal. Como uma paródia ao Dom Quixote de la Mancha, o Cristóvão Colombo de Roa Bastos é um anti-herói frágil de tão humano: “[...] Colón descende, con trémula emoción, del genial navegante que extendió la Tierra, a las vicisitudes del hombre profundamente humano” (ANDRÉS CARDOZO, 2007, p. 266).

O signo “vigília” resume a história adequadamente. A palavra remete ao cuidado de Cristóvão Colombo em permanecer na crença de que sua jornada encontraria o esperado e, ao mesmo tempo, à dúvida do navegador em saber se seus planos dariam certo. Em alguns momentos, no estado da vigília, ele não possui certeza de nada, toda sua vida se confunde entre o passado, o presente e o futuro:

De repente un globo de luz vivísima se me enciende en el cerebro y me lo agranda como una inmensa cegadora esfera. Es sólo un relámpago redondo pero tengo la sensación de que alumbraba un camino interminable a lo largo de toda mi vida. En estas ocasiones veo claramente el futuro como si ya estuviera en él, e incluso como si ya lo hubiera pasado. Porque en realidad siento que todo lo que me va a pasar ya es pasado y crece desde dentro de mí como de un gran semilla (ROA BASTOS, 2008, p. 197).

A vigília combina também com as ideias de noite, de insônia, de guarda. Percorrer a escuridão da noite simboliza o voltar-se ao indeterminado e o desaparecimento de qualquer ideia analítica e exprimível, pois nela se destaca a privação de toda evidência e de todo suporte psicológico (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 640). O almirante, no decorrer da narrativa e sob díspares vozes, aguarda a chegada da terra distante aos olhos. Seu desvelo esbarra no descrédito de quem ali navegava e até mesmo em sua própria descrença de imaginar que seus estudos marítimos poderiam levá-lo a uma rota inimaginável. O sentido da espera, assim, permeia toda a obra.

De certo modo, o romance histórico transforma o homem de grandiosos feitos em um ser de várias faces que a história não revelou por completo. O próprio Roa Bastos (2008, p. 11), em uma nota do autor, no início da obra, postulou sobre *Vigilia del Almirante*:



Quiere este texto recuperar la carnadura del hombre común, oscuramente genial, que produjo sin saberlo, sin proponérselo, sin presentirlo siquiera, el mayor acontecimiento cosmográfico y cultural registrado en dos milenios de historia de la humanidad. Este hombre enigmático, tozudo, desmemoriado, para todo lo que no fuera su obsesión, nos dejó su ausencia, su olvido. La historia le robó su nombre. Necesitó quinientos años para nacer como mito.

Quem era Cristóvão Colombo de fato? Que medos sentia? Como lidava com a insegurança de navegar pelos mares? O que pensava enquanto viajava distâncias continentais? Todas essas perguntas e outras mais somente podem ser respondidas por hipóteses. Por se configurarem lacunas, a literatura se insere como possível resposta, mesmo lembrando que, se a história é um discurso, como a literatura poderia não o ser?

O preenchimento dos vazios da história pela literatura é ponto central do gênero ficção histórica. Preencher vazios significa evidenciar que a literatura diz o que a história não pôde ser capaz de dizer. A literatura parte do real para chegar à ficcionalidade. “Para reinventar a figura de Colombo, preenchendo os vazios deixados pela História oficial, Roa recorre a todo tipo de informação, representada por vários outros textos, em forma de cópia, citação, paródia ou alusão (CASER, 2014). Certamente, todos os recursos utilizados na obra atestam que a ficção utiliza o real como referente, ainda que esse real seja relativo.

Apenas a ficção poderia supor o que se passava no âmago do Almirante, e isso Roa Bastos sabia muito bem. Sua narrativa é uma possibilidade de várias outras fabulações — um paralelo de muitos outros que poderiam ser criados a partir da figura de Cristóvão Colombo e de diversas fontes textuais: “Podem-se apreender, no decorrer de toda a narrativa, ecos de textos históricos, bíblicos, míticos e literários” (CASER, 2014). Por vezes, ainda, a obra vai de encontro aos textos históricos consagrados, outras vezes, completa os vazios dessa mesma história.

Alguns processos de encobrimento de uma significação unívoca da História foram utilizados por Roa Bastos ao montar o seu romance. A plurissignificação encontrada em *Vigília del Almirante* aproveita das possibilidades múltiplas da alusão, da remissão a outros textos, da movimentação do foco narrativo, da ruptura do tempo linear, da sincronização temporal de formas representativas de vários estágios da língua, da mescla do erudito com o popular (LEAL, 1997, p. 121).

São esses diversos paralelos ficcionais, além dos intertextos, da ruptura do tempo linear narrativo, da mudança constante de personagens, que conferem à obra essa noção de multiplicidade textual em diversos aspectos discursivos. Também, nessa ida e vinda de pensamentos, de focos e de tempos, a história e a ficção se confundem, tornando-se mesclas inseparáveis da criação histórica. O real e o imaginário aparecem em um mesmo movimento, como o autor revela sobre sua criação:

Éste es un relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia. Su visión y cosmovisión son las de un “mestizo de dos mundos”, de dos historias que se contradicen y se niegan. Es por tanto una obra heterodoxa, ahistórica, acaso anti-histórica, anti-maniquea, lejos de la parodia y del pastiche, del anatema y de la hagiografía (ROA BASTOS, 2008, p. 11).

A oscilação entre realidade-fábula e fábula-história justifica a relativização do real. Como se poderia supor a separação de verdade e imaginário? Augusto Roa Bastos, em sua fala, revela que sua literatura é impura porque possui inúmeros referentes e não se apegam a nada que não a criação de um Colombo complexo, imprevisível.

Sem o compromisso científico com a história, a despeito de absorvê-la no relato, e, ao mesmo tempo, desmaterializando a fábula de Cristóvão Colombo, o autor se justifica e confirma o caráter ficcional da obra. A viagem às Índias, que chega acidentalmente à América, de uma figura histórica ocidental controvertida é recontada a partir da notória linguagem figurada, como se verifica no capítulo XIX, chamado “El naufrago”, em que o narrador percorre imagens marítimas de sofrimento:

La arena devoraba el mar y lo reemplazaba con una materia más sólida que el agua, pero a la vez más fluida e inestable. Me encontré sumergido en el oleaje de ese mar seco que fue sofocando mi respiración, sin que pudiese aferrarme a nada. Me abandoné por completo al movimiento de la arena que me llevaba arrastrado hacia alturas y profundidades desconocidas. Quise tocarme el rostro pero ya no tenía manos. Mi rostro, mi cuerpo entero había empezado a diluirse, a desintegrarse y mezclarse con la arena. Todo el mar era un desierto de arena que seguía moviéndose en un pesado y lento oleaje semejante al de las dunas batidas por un viento duro hecho de lija (ROA BASTOS, 2008, p. 129-130).

A areia e o mar, nesse trecho, fazem parte de Colombo, desintegram-se e mesclam-se. As metáforas “areia que devora”, “mar seco”, “mar deserto de areia”, “vento duro”

e outras compõem a atmosfera poética. Aí está um Colombo perdido, que, distante do mar ideal, deixa de ser o Almirante e passa a ser algo tão insignificante e, ao mesmo tempo, material como o grão de areia das praias.

Essa é a realidade de um Colombo ficcional. A ficção não almeja apenas oferecer um retrato da realidade, mas sim, consoante Afrânio Coutinho (2008, p. 50), “criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão”. E a ficção histórica não é diferente. Se o mundo da ficção apresenta-se como uma invenção que parte das ideias concebidas pelo homem, o mundo da ficção histórica parte de uma realidade de fatos para alcançar a imaginação igualmente. Não há como negar que a ficção histórica também seja invenção, também seja uma readaptação do mundo real.

Coutinho (2008, p.52) revela que toda ficção, seja qual for, possui um conjunto de elementos que compõem sua estrutura: “há pessoas envolvidas nos eventos narrados, há os acontecimentos e há o lugar onde eles ocorrem”. No caso das personagens, por exemplo, o autor pode inspirar-se em pessoas que conheceu em algum momento de sua vida, em animais, em personificações, em forças naturais ou na história — um caso da presença da estrutura ficcional-histórica.

De todo modo, a ficção histórica é um ponto-chave para o estudo do texto em questão. O relato de Roa Bastos utiliza-se da história como fonte da sequência narrativa. A história e a ficção não são verdades por si só, contudo uma figuração da realidade de uma personagem histórica.

O Colombo narrado e o Colombo narrador ganham particular liberdade em serem não mais uma figura histórica marcada pelo heroísmo e desbravamento, mas em se revelarem humanos como outro qualquer, com suas inseguranças, ambições e outros sentimentos comuns a homens e mulheres de todos os tempos e lugares. O Colombo do escritor paraguaio é um anti-herói e vai além disso: não deixa espaço para sua magnitude consagrada pela história.

Ele é um anti-herói por sua fraqueza, por sua insegurança a cada fluxo de consciência, porém, por essa mesma razão, o Colombo de Roa Bastos confere a

grandeza de uma personagem enveredada no mistério. Como afirma González Real (2007, p. 283-284),

En 1992 aparece publicada por Sudamericana, *Vigilia del Almirante* que tiene a Cristóbal Colón como protagonista. Según el mismo Roa, Colón también, como el Dr. Francia, vivió obsesionado por el poder. En base a investigaciones hechas en el archivo de Sevilla Roa crea la imagen del Almirante de la Mar Océano como la de un antihéroe. Como siempre, mezcla la ficción con la realidad. Como en *Yo el Supremo*, *Vigilia del Almirante*, (sic) presenta a Roa como un doble del protagonista. El es el otro que aparece entre bambalinas y que es la sombra platónica del original.

Certamente, a obra de Roa Bastos reconstrói a figura do navegador genovês na história da humanidade. Tratando-se do século XV, que tanto remetia à descrença do homem e à valorização do divino, como também apontava para mudanças significativas a partir das grandes navegações e da produção da Gramática de Língua Espanhola, redigida por Nebrija em 1492, Colombo se mostrou um líder em convencer marinheiros, amedrontados com o mistério dos oceanos — imaginavam que a Terra era plana e, por isso, que havia um precipício em alguma parte do mar —, a segui-lo em uma viagem incerta e perigosa, que possivelmente não teria volta. Contudo, na ficção de Roa Bastos, seus temores transparecem, o que reflete na verossimilhança da obra (conceito que será trabalhado mais adiante):

Estamos entrando en el futuro de espaldas, a reculones. Y así nos va. En los últimos tres días no hemos hecho más que veinte leguas en un día natural y otro artificial. Desde que topamos con el infinito prado maloliente, hemos retrocedido otras diez leguas en diez días artificiales contados de sol a sol y otros diez días naturales contados de mediodía a mediodía. Hay que sumar a ellos los siete días y noches naturales en los que las naves están clavadas en su propia sombra sobre el pudridero. Desde la Isla de Hierro hasta aquí, antes de encallar en el tremedal de sargazos, hemos navegado veinte y siete días. [...] Tal vez no alcancemos a ver otra salida de sol (ROA BASTOS, 2008, p. 22).

Por esse trecho, confirma-se que *Vigilia del Almirante* embarca em pensamentos possíveis de um navegador estudioso das estrelas. Os dados históricos permeados na obra, muitas vezes coesos ao que se tem em relação à história de Cristóvão Colombo, confundem o leitor na percepção do real e do imaginário. Além disso, os objetos de navegação são constantemente mencionados na narrativa de forma sombria, o que cria uma atmosfera coberta de suspense nas viagens “por mares nunca d’antes navegados” — “La Estrella Polar se oculta tras la bruma. No aparece en el limbo del astrolabio” (ROA BASTOS, 2008, p. 27). A sugestão à Estrela Polar,

da constelação Ursa Menor, apresenta o conhecimento náutico da personagem, uma vez que ela é um ponto de orientação dos navegadores.

Roa Bastos estabelece “a democratização de conhecimentos especializados, como a náutica, a astrologia, a geografia”, como reflete Cláudio Murilo Leal (1997, p. 121). O mar, a navegação e os astros se inserem no texto como elementos que medeiam os pensamentos e reflexões dos narradores e, por tal motivo, constituem-se como símbolos imagéticos da obra a serem considerados. Esses símbolos também conferem ao texto de *Vigília del Almirante* um lado poético acentuado, que permeia a obra como um todo. Prova disso são as descrições de noites e viagens, todas envoltas de uma linguagem estilizada. No trecho a seguir, vê-se a história do encantamento de Colombo pelo mar na voz do narrador:

Con la sinuosa fe del converso sólo cree en la verdad de las agujas de marear. A ellas se remite, y ya ha trazado estelas en todos los mares y océanos del mundo. A los que alaban su ciencia de marino siente necesidad de replicar: “Ya dije que para la ejecución de la empresa de Yndias no me ha aprovechado razón, ni matemáticas, ni portulanos, ni mapamundos. Lo soñado antes no se puede estudiar ni convertir en teorías. Llanamente se cumplió lo que dijo Isaías, e también lo que dijo el profeta Esdrás”, escribió altenero el ligur en su *Libro de las Profecías* (ROA BASTOS, 2008, p. 158).

Igualmente, as *personas* históricas e as regiões mencionadas na obra demonstram um vasto universo histórico e geográfico trazido no decorrer da narrativa. São pessoas que fizeram parte da história do descobrimento da América, que pertenceram ao mundo do século XV. Tantos intertextos indicam a intelectualidade do escritor de *Vigília del Almirante*.

Ainda assim, apesar do valor literário dado ao autor Augusto Roa Bastos, há aqueles que criticam *Vigília del Almirante*. Jitrik, por exemplo, considera a obra uma literatura fragmentada, sem muito o que oferecer, ainda que valorize os outros escritos do autor:

La *Vigília del Almirante* por ejemplo, para hablar francamente, un libro innecesario. Pero *Yo el supremo*, insisto, es un libro capital; si uno tuviera que hacer una lista de esos libros que en la literatura latinoamericana del siglo XX marcan una especie de hitos, se podría decir que están *Ficciones* de Borges, *Una novela que comienza* de Macedonio Fernández, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *El Coronel no tiene quien le escriba* de

García Marquez, *Yo el Supremo* de Augusto Roa (JITRIK in PECCI, 2007, p. 228).

Como se pode notar, o crítico situa *Vigilia del Almirante* como uma obra de menor valor comparada a outros textos de Roa Bastos — como *Yo el Supremo*. No caso, não há justificativas para essa avaliação. Críticos literários nem sempre argumentam adequadamente seus juízos de valor. Isso é uma falha para o conhecimento crítico da literatura, chamada de “cientificismo a-crítico que pretende estabelecer relações causais” (WELLEK, 1970, p. 34). Isto é, sem uma fundamentação categórica do motivo de a obra *Vigilia del Almirante* estar fora de um cânone latino, não há como se conceber esse posicionamento. A obra está à margem — isso é inegável, já que pouco estudada, pouco analisada, pouco referida —, mas sua importância dentro da literatura latino-americana tem lugar nos estudos contemporâneos.

Conjectura-se que a leitura de *Vigilia del Almirante* seja válida para aqueles que se interessam pela literatura de Augusto Roa Bastos e pela literatura hispânica. Além de enveredar pela história, por meio dos locais e das *personas* trazidas na ficção histórica, o leitor descobre, na *Vigilia*, um Colombo criado ficcionalmente e envolto de símbolos como o mar, o céu, as estrelas, os índios, a terra, a fauna, a flora e a escravidão.

### 3 FICÇÃO E HISTÓRIA

“O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo facto de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.”

Aristóteles

Desde o século XX, mais exatamente na sua metade, tornou-se consenso que a história e a literatura são constituídas de material discursivo, que é organizado pela subjetividade de cada indivíduo, como confere Antônio Esteves (2010, p. 17). De fato, não é à toa que Marilene Weinhardt (2002, p. 118) pontua: “a necessidade e a relevância de examinar os pontos de identidade entre as duas formas discursivas vêm preocupando estudiosos da história e da literatura [...]”.

Esses dois discursos, em tempos remotos, formavam uma mesma teia de narratividade, de modo que era difícil separá-los. Apenas no século XIX houve um afastamento entre as disciplinas e, ainda assim, até os dias atuais, essa divisão não é absolutamente clara (ESTEVES, 2010, p. 18). A distinção entre os dois discursos teve início com a acentuação da subjetividade ao fim da Idade Média. “As marcas da vontade divina, até então inscritas nas coisas, começam a dar lugar à decisão do homem” (CASER, 1996, p. 11).

Como esclarece Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004, p. 37),

História e literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas, passíveis de serem postas em contato por meio de um processo artificial, externo e posterior que detecte a influência, a ocorrência e a reprodução dos fatos sociais no texto literário. Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Essa perspectiva identifica os discursos da ficção e da história como instâncias integradas. A ficção constitui-se da história e dela não pode se dissociar. Mesmo assim, há que se pontuar a possível diferença existente entre os discursos aqui discutidos, como analisa Gobbi (2004, p. 47):

[...] Lukács faz questão de frisar a distinção entre a tarefa do romancista e a do historiador. Não se pode identificar a perspectiva estética com a perspectiva teórica, ainda que o objeto possa ser o mesmo. Segundo o autor, os dois, romancista e historiador, tentam apoderar-se do determinismo histórico, mas por vias de aproximação específicas, que fundam diferentemente sua demonstração. A perspectiva histórica estética não relata os fatos, mas — hegelianamente — os “ressuscita poeticamente”: ela escolhe os acontecimentos marcantes e representativos ao intensificá-los — ou seja, concentra para caracterizar. E justamente as formas diferentes pelas quais uma e outra instâncias refletem a realidade autorizam a comparação entre as formas de conhecimento que promovem — uma relação de adequação relativa ou de contradição entre o real e a sua representação. Assim, o conhecimento da história permite julgar os fundamentos de uma obra pela apreciação, com relação a uma realidade, da representação que dela se oferece.

Aristóteles colocava a história como algo relativo à verdade e a literatura à verossimilhança. Ester Abreu de Oliveira (1990, p. 95), em seu ensaio, avalia que “A história responde às exigências da autenticidade como ciência; e a narrativa literária, a autenticidade como verossimilhança, além de apresentar correlação com o gênero e com o sistema no qual e com o qual estão em analogia [...]”. Isto é, o historiador fala do que se passou, e o literato do que se poderia passar no mundo.

Ainda segundo o que aduz Oliveira (1990, p. 86), “A história é ciência factual e se opõe à ficção. Como ciência deve a história formular enunciados explicativos acerca de eventos singulares, pertencentes ao passado, comprovados por documentos.” A narrativa literária, dessa maneira, por ver na fabulação seu principal objetivo, não possui essa preocupação cientificista, o que também não retira da ciência a possibilidade da fabulação.

Conduzindo-se à problematização entre ficção e história, Bella Jozef (1990, p. 35) comenta que “o princípio estruturador da ficção consiste em dar forma estética a uma experiência”, isto é, a ficção trabalha com a arte a partir da realidade, e assim prossegue: “Desde a aparição do Quixote até a prosa mágico-realista mais recente, os críticos têm tentado estabelecer as fronteiras entre o real e o imaginário, entre a história e a ficção”. Essa percepção entre os discursos vai ao encontro da fala de Esteves, acima citado.



Para Caser (1996, p. 16), Roa Bastos compreendia que o material histórico utilizado na ficção não está isento de confundir história e fantasia, até porque os documentos, considerados o que há de mais científico no discurso histórico, também podem trazer ideias divergentes:

Escritor que utiliza o referencial teórico como material de trabalho, Roa Bastos não se furta a participar de discussões que envolvem as relações entre a realidade e a fantasia, entre o ocorrido e o imaginado. Segundo o autor, a história não conta com singularidades suficientemente caracterizadoras que possam transformá-la em matéria indiscutível. Os documentos, por exemplo, que seriam uma marca da objetividade da história podem servir para provar pontos de vista diametralmente opostos, necessitando-se, para tanto, de objetivos distintos, tão somente.

Em *Vigilia del Almirante*, encontram-se muitas personagens que de fato existiram na história da humanidade. Citam-se: Afonso X, o Sábio; Alexandre VI; Alexandre Magno; Américo Vespúcio; Antonio de Nebrija; Antonio de Marchena ou Juan Pérez; Aristóteles; Bartolomé de Las Casas; Beatriz de Arana; Bernardo Buil; Diego Colombo; Estrabão; Felipa Moniz; Felipe IV, o Belo; Fernando de Aragão; Fernando de Talavera; Francisco de Bobadilha; Francisco López de Gómara; Giordano Bruno; Gonzalo Fernández de Oviedo; Gracián; Inca Garcilaso de la Vega; Isabel de Castela; Joana, a Louca; Juan de Aragão (príncipe); Juan Rodríguez Bermejo; Juan de Coloma; Juan de la Cosa; Luís de Camões; Luís de Santángel; Marco Polo; Nero; Martín Alonso Pinzón; Paolo dal Pozzo Toscanelli; Pedro González de Mendoza; Pedro Mártir de Anglería; Pierre d'Aille; Pio II ou Eneas Silvio Piccolomini; Plínio, o Velho; Rodrigo de Escobedo; Rodrigo de Triana; Rodrigo Sánchez de Arévalo; Sêneca; Torquemada. Como alude Caser (1996, p. 9), “A presença de elementos históricos no corpo do texto é evidente: personagens, datas, e fatos históricos divulgados, por séculos, em compêndios didáticos atestam o caráter de romance histórico”.

As referências históricas, então, ainda que por momentos subvertam a história oficial, estão na obra de forma a confirmar seu caráter histórico-ficcional como gênero do texto. Essa intertextualidade em relação à história não necessariamente a confirma, pois a obra traz, muitas vezes, apenas o lado parcial da visão dos narradores. Mesmo assim, a tendência de revisão histórica é vista no decorrer da narrativa.

Segundo Marilene Weinhardt (2002, p. 119), “A ficção histórica, diante da abertura da história e dos novos modos de realização do romance, encontra-se frente a outros desafios para produzir a desestabilização esperada da arte”. A desestabilização a que a autora se refere é o elemento da arte que gera a surpresa da obra literária.

### 3.1 CONCEITUAÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO

“A distinguir me paro  
las voces de los ecos,  
y escucho solamente,  
entre las voces, una.”

Antonio Machado

Segundo Rosenfeld (2011, p. 13), a “estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel”. Isso posto, anota-se que as particularidades do romance, tratadas pela teoria do romance, são abordadas aqui se tomando como ponto de partida o texto ficcional de *Vigilia del Almirante* e seus aspectos mais peculiares a respeito do gênero em estudo.

Somente a partir do século XVIII começou a palavra “romance” a ter o sentido que hoje lhe atribuímos, e isso apenas no domínio das literaturas em língua portuguesa e francesa. Nas literaturas inglesa, americana e espanhola tal palavra conserva o sentido primitivo, e o termo “novela” é que designa as obras em prosa de narrativa e ficção (TAVARES, 2002, p. 121).

Por essa razão, a concepção de romance é relativamente nova. Mesmo assim, seu sucesso, como gênero mais lido pelas pessoas, torna-o o texto mais próximo do que a população em geral toma como literatura. Isso quer dizer que a ficção, desde o século XVIII até e principalmente o século atual, é reconhecida por muitos pela estruturação do gênero romance.

A palavra *romanice* designa a língua falada pelos moradores de antigos domínios romanos que usavam o latim falado à sua maneira. As diversas línguas românicas se formaram a partir dela: português, espanhol, francês, italiano, provençal, catalão e outras. No tempo em que os falares românicos foram ganhando estatuto de línguas, o termo “romance” foi utilizado para referir-se a obras literárias (SCHULER, 1989, p. 5).

As tramas romanescas, ainda que mais próximas do fantasioso, formaram o imaginário coletivo de gerações, inclusive mais que os livros históricos, o que afetou a afirmação de identidades nacionais (FERREIRA, 2010, p. 13).

Segundo o que pensa Jack Goody (2009, p. 35-36), a despeito de muitos imaginarem que a narração, que deu origem ao romance, seja parte inerente do discurso humano “presente tanto na experiência biográfica do indivíduo como nas vicissitudes alternadas da intenção social”, ela mesma, a narração, não conta como “característica universal da cultura humana, mas, antes, uma consequência da difusão da escrita, e, em seguida, da impressão”. Isso quer dizer: a origem do romance não está intrinsecamente na humanidade, mas despontou do poder ficcional que a mente humana é capaz de figurar juntamente com o desenvolvimento da escrita.

Na concepção de Marthe Robert (2007, p. 12), em sua obra “Romance das origens, origens do romance”, “o extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios vizinhos [...]”. Isto é, o romance logrou os outros gêneros de forma a marginalizá-los, tamanho seu sucesso. Realmente, “tendo deixado o status de gênero menor e desacreditado a uma potência provavelmente sem precedente, ele (o romance) é agora praticamente único a reinar na vida literária, uma vida que se deixou modelar por sua estética [...]” (ROBERT, 2007, p. 12-13). Seu poder, portanto, abrange a sociedade como um todo. O alcance do romance é indiscutível na modernidade:

Gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras, o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia. Paradoxalmente, todavia, essa liberdade sem contrapartida não deixa de lembrar muito a do parasita, pois, por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende “enunciar”. E esse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar forças e ampliar mais seus limites. [...] Da literatura, o romance faz rigorosamente o que quer, nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopeia [...] (ROBERT, 2007, p. 13-14).

Aí está, então, a razão de tamanho sucesso: o romance é parasita de outros gêneros, engloba-os, caso assim o autor desejar, trata de diversos assuntos, constrói-se a partir de inúmeras estruturas pelos diversos tipos textuais.

O romance que se conhece hoje é herdeiro da epopeia, tal qual a novela e o conto, gêneros típicos da estrutura narrativa. No espanhol e no inglês, *novela* e *novel*, respectivamente, são as traduções para a palavra de língua portuguesa “romance”.

Vargas Llosa (2009, p. 31), como grande defensor do romance, supõe como seria a existência humana sem o gênero: “Incivilizado, bárbaro, órfão de sensibilidade e pobre de palavra, ignorante e grave, alheio à paixão e ao erotismo, o mundo sem romance [...] teria como traço principal o conformismo, a submissão generalizada dos seres humanos ao estabelecido.”

O autor quer dizer com isso que apenas a boa literatura, a literatura intelectualizada, principalmente a dos romances, pode desenvolver em um indivíduo a comunicação de sua língua adequada, algo que conduz ao pensamento e ao conhecimento. Textos técnicos, portanto, por si sós, não alcançam a riqueza linguística da literatura, não essa literatura de largo alcance, isto é, que compõe os *best-sellers*, mas a literatura dos grandes autores, pessoas que dedicaram uma vida à escrita.

Esse primitivismo — de um mundo sem o romance em especial —, rechaçado por Vargas Llosa, indica o valor do gênero e da literatura como um todo às sociedades humanas. Sem dúvidas, nenhuma outra arte “pode substituir a literatura na formação da linguagem com que as pessoas se comunicam”, pois “aprende-se a falar com precisão, com profundidade, com rigor e agudeza, graças à boa literatura, e apenas graças a ela” (VARGAS LLOSA, 2009, p. 23).

O gênero romance foi tomado como o grande texto da modernidade, pois sua disseminação, comparada aos outros gêneros, foi enorme; nasceu no declínio de um período histórico, a Idade Média, e sua maturidade se firmou no Romantismo com a ascensão da burguesia. O romance histórico do século XIX se insere em uma época de transformações sociais, políticas e econômicas na Europa. Com as revoluções de 1789 e de 1848, consolidou-se um sentimento nacional, em que a história afetou o cotidiano dos indivíduos, conforme aponta Gislayne Silva de Oliveira (2012, p. 18). Para Ian Watt (2010, p. 10), “o termo ‘romance’ só se consagrou no final do século XVIII”.

A isso está relacionada a ideia de ascensão e declínio do romance histórico, pois estes (a ascensão e o declínio) são “consequências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos”, e seus problemas formais são “reflexo dessas convulsões histórico-sociais” (LUKÁCS, 2011, p. 31).

Assim se manifesta Gobbi (2004, p. 43), a respeito do estudo de Lukács:

Já no século XX é que surge uma teoria do romance histórico, hoje fundamental, indispensável para qualquer abordagem do gênero que se proponha — ainda que estudos mais recentes tenham vindo complementá-la e, em alguns aspectos, “reformá-la”. Esta revisão dos conceitos lukacsianos, no entanto, mostra-se motivada menos por erros na construção de seu edifício teórico e mais por mudanças significativas na própria praxis ficcional que caracteriza a contemporaneidade, portadora, evidentemente, de uma especificidade que a diferencia do romance histórico do século XIX, objeto de estudo de Lukács.

Desde a *Ilíada* e a *Odisseia*, as epopeias remetiam a acontecimentos históricos, fatos que ocorreram no passado e que eram recontados por meio das narrativas épicas sob o enredo da mitologia e dos grandes feitos heroicos. A diferença entre a epopeia e o romance histórico está na inconsciência daquela quanto à relatividade da história: “A inconsciência da epopeia quanto à relatividade do passado pode ser a chave para se estabelecer a diferença e, conseqüentemente, o traço fundamental do romance, sobretudo quando acrescido do adjetivo *histórico*” (WEINHARDT, 1994, p. 50).

Em todo o século XX, o modelo do romance que remetia à história sofreu muitas mudanças formais e temáticas em obras de escritores como Ernest Hemingway, André Malraux, John Dos Passos, que, como outros, “transpuseram para a ficção as profundas mudanças e os fatos trágicos ocorridos da Primeira Guerra à Revolução Chinesa” (FERREIRA, 2010, p. 13).

Um fator possível para que se publicassem e se criassem diversos romances históricos nas últimas décadas foi a aproximação do quinto centenário do descobrimento da América. A figura de Cristóvão Colombo e enredos em torno de sua história, particularmente, foram bastante explorados pelos romancistas. Citam-

se as obras *El arpa y la sombra* (Alejo Carpentier), *El mar de las lentejas* (Antonio Benítez Rojo), *El otoño del patriarca* (Gabriel García Márquez), *Terra nostra* (Carlos Fuentes), *Crónica del descubrimiento* (Alejandro Patermain), *Los perros del Paraíso* (Abel Posse), *Memorias del Nuevo Mundo* (Homero Aridjis), *Cristóbal Nonato* (Carlos Fuentes), *Las puertas del mundo* (Herminio Martínez). Nessa lista inclui-se *Vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos (MENTON, 1993, p. 48-49).

O romance histórico, como também outros textos que se apresentam a partir de feitos passados, é um gênero que entrelaça a história e a literatura e, dessa forma, questiona pré-conceitos sobre o que se imagina dessas disciplinas, uma vez que mostra uma diferente noção de texto para a teoria literária. É um gênero híbrido porque nele há duas vozes que disputam o território do discurso, “pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 1990, p. 110).

A citação atribuída a Enrique Anderson Imbert, datada do ano de 1951 e tomada por Menton (1993, p. 32) define o romance histórico da seguinte maneira: “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”.

Os estudiosos da área, ainda que com algum dissenso, tomam como base o século XIX como época de surgimento do romance histórico por meio dos escritos de escritor Walter Scott. “La novela histórica tradicional se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con el romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo [...]” (MENTON, 1993, p. 35).

Sobre o romance, anota Costa (2009, p. 181) que “Escrito em prosa, mais ou menos longo, narram-se nele fatos imaginários, às vezes, inspirados em histórias reais [...]”. O autor também revela que há vários tipos de romance — cíclico, de capa e espada, de cavalaria, de costumes, de folhetim, didático, epistolar, negro, pastoril, pessoal ou autobiográfico, policial, psicológico. Nessa lista, ele também inclui o romance histórico, que pode ser identificado “segundo o conteúdo e temática desenvolvidos”

e por ações em que se desenrolam “personagens e cenas extraídos da história” (2009, p. 181).

Todavia, como concebe Robert (2007, p. 19), “[...] há tantas subclasses romanescas quantos ambientes, ofícios, técnicas ou situações humanas concebíveis, sem contar a abundância de obras cujo tema é excessivamente original ou insignificante para se prestar a uma classificação qualquer”. E prossegue:

Assim nada impede acrescentar às cerca de vinte subdivisões propostas pelos dicionários tudo o que a engenhosidade dos romancistas talvez ainda encontre para explorar no domínio da ação e do pensamento; porém, quando se julgar ter tudo previsto, não deixará de haver menos casos inclassificáveis, quimeras que será preciso ou compartimentar de alguma forma, ou designar por outro nome. Esta é a grande falha da classificação por temas, que, necessariamente incompleta, embora sempre extensível, fragmenta obrigatoriamente mais que unifica. [...] Portanto, a maioria das definições fracassa, diante desse problema da realidade, que os dicionários e as enciclopédias parecem julgar resolvido, mas que os romancistas e críticos veem ressurgir a cada geração sob a forma de conflitos mais ou menos agudos (ROBERT, 2007, p. 19).

Como se pode ver, subdividir o gênero é sempre um risco na medida em que a tentativa de classificação pode reduzir a obra sem considerar as múltiplas possibilidades narrativas de um mesmo texto com um conjunto de noções semelhantes a outros.

A particularidade do romance histórico, portanto, está no adjetivo “histórico”. Como um romance qualquer, traz consigo as características de variados núcleos temáticos, estabelecimento de tempo e espaço próprios, paralelos de ações, possibilidade de múltiplos desfechos e maior extensão em vista dos outros gêneros narrativos comumente, mas também os feitos históricos, já que a matéria desse gênero, a fonte de toda sua literatura, é o passado.

Daí advém, para a modernidade, uma lição importante, que diz respeito à própria definição de romance histórico. Por si só, não é *histórica* aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto, poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica (CHAVES, 1988, p. 22).



Como se revisse a história, o romance histórico permite que o já-posto seja restabelecido, assim como não obsta para suposições antagônicas à história a que faz referência. “A matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável” (WHEINRDT, 1994, p. 50). Suas construções consolidam cada brecha que os documentos e livros históricos não puderam preencher. Essa abertura de ideias transforma o discurso histórico em arte e segue até onde o mesmo discurso não poderia chegar.

O romance histórico é uma composição mista, que participa da história, quanto à ideia principal e à existência real dos personagens do primeiro plano, e do romance, no desenvolvimento da ação, nos episódios, e no carácter dos personagens subalternos (PINHEIRO, 2014, p. 105-107).

É sabido que alguns estudiosos da teoria literária classificaram o romance histórico como gênero menor, de pouca importância, muito desqualificado pelos críticos justamente pelo fato de ser uma ficção “impura”, ou seja, permeada pelo anúncio do fato histórico. “Desde que a narrativa ficcional alcançou foros de cidadania estética, o romance histórico alterna períodos de brilho com períodos de obscuridade” (WEINHARDT, 1994, p. 55).

Contudo, também se reconhece que corriqueiramente se mostra fato comum negar a condição de forma menor do romance histórico entre os estudos literários. Ainda assim, essa postura é tomada, muitas vezes, sem que se aprofunde a questão genealógica, não

[...] mostrando objetivamente o caráter e a função do romance histórico. Nos estudos sobre autores que os praticam, o assunto é forçosamente abordado, mas raramente de modo a colocá-lo em destaque. Há artigos e ensaios sobre romances históricos específicos, mas nenhum estudo sistemático de monta (WEINHARDT, 1994, p. 55).

Levando em conta a postura de Aguiar (1997), entende-se que não existe um gênero menor que outro; todos pertencem à literatura, e não é o fato de uma obra constar como determinado gênero que terá um menor valor literário que qualquer outra de gênero distinto. A literariedade do texto não está em sua classificação genealógica, mas sim pela inventividade de linguagem, construção de ideias e inovação nos tropos.

Em primeiro lugar, há quem o considere um gênero «menor», a par do policial ou da espionagem... devo dizer que não entendo muito bem o que seja um gênero menor, pois julgo que a menoridade ou a maioridade residem na qualidade intrínseca de cada obra e não no gênero em que se inclui ou em que, por vezes de modo arbitrário, a incluem. Curiosamente, esses que partilham tal opinião jamais se atrevem a negar a estatura maior de Alexandre Herculano, de Garrett, enfim, dos nossos clássicos. É sobre os contemporâneos que o seu erudito desprezo se abate, como se mais ninguém devesse ser autorizado a cultivar o gênero (AGUIAR, 1997).

Há aqueles que não permitem a construção de uma literatura impura, permeada pela história, como se não se pudesse “mexer com a história”. Não seria permitido aos escritores inventar palavras de personagens históricas, completando os pontos mortos e as lacunas que fogem ao conhecimento dos fatos históricos (AGUIAR, 1997). Essa posição não é cabível, visto que a literatura não deve estar limitada a qualquer pressuposto. A literatura é arte também por ser impura e passível de revisões. Assim como o romance, como dito anteriormente, foi uma criação de uma época da humanidade, os gêneros híbridos pertencem à modernidade por uma questão de mudança de paradigmas e valores da sociedade ocidental.

Em cada época da humanidade em que a literatura esteve presente, um gênero se sobrepôs a outros e foi classificado como de maior valor — houve o momento das epopeias, da poesia, das tragédias e comédias e, por fim, do romance —, mas isso não desqualifica o valor literário de um texto à margem da preferência geral por certo gênero.

Tanto a hibridez é importante que, no caso do gênero em estudo, pode-se dizer que a escritura de um romance histórico pode ser, por vezes, mais desafiadora que a de outros gêneros, já que as fronteiras entre os campos da história e da literatura se confundem, e o escritor necessita do conhecimento da história para reconstruí-la. Segundo Gardner (1997, p. 171), “figuras da vida real por vezes dão bons personagens, mas só aquelas que, por amor ou ódio, o escritor transformou, em sua memória ou pelo processo de escrever, em seres imaginários”.

Não vejo onde está a ilegitimidade de, para usar a frase de um dos nossos maiores romancistas, cobrir a nudez forte da verdade com o manto diáfano da fantasia, sobretudo quando essa nudez e essa verdade estão incompletas – o que, para efeitos da construção de um romance, sempre acontece. Importa, sim, é não enganar o leitor, ou seja, não lhe oferecer gato por lebre, não lhe apresentar ficção como se fosse História. Importa é

dar-lhe a possibilidade de distinguir entre os factos conhecidos – históricos – e a imaginação criativa do autor. Observados esses escrúpulos, o romance histórico é perfeitamente legítimo, culturalmente legítimo, como género. E tem, ou pode ter, a virtude de despertar ou redespertar o interesse do público pela História, o que considero extremamente importante, se não mesmo vital, no momento presente (AGUIAR, 1997).

Como qualquer ficção, portanto, o romance histórico não se prende a pressupostos históricos. A história se apresenta como meio para que a ficção aconteça, como uma provocação à concepção de literatura, o que não confere a um texto histórico-ficcional o postulado científico dos fatos ocorridos no tempo passado.

Muitos acontecimentos podem coincidir com os fatos históricos na trama de um romance histórico. Isso dificulta a percepção do leitor em relação à essência inventiva de um texto que pertença a tal gênero. A identificação do limite da ficção e da história causa essa ambiguidade em literaturas baseadas em fatos, até porque “Escrever relatos ‘hacia adelante y hacia atrás’ supõe desafiar as complexidades e contradições da memória, da identidade e do tempo” (CÁRCAMO, 2008, p. 227).

Por esse motivo, o romance histórico

[...] que expressa, artisticamente, concepções de mundo e, portanto, preconceitos, das elites da época a que se refere, constitui uma expressão de visões objetivas do período abordado, ainda que alienada. Estabelece uma ligação, mesmo que tênue, com o passado, ao afirmar e expor, através das suas falas e silêncios, o que nega e esconde (MAESTRI, 2002).

Trata-se de um gênero que conflui os discursos históricos e literários. Para Aristóteles (2005, p. 28), o poeta não difere do historiador porque um escreve em versos e outro, em prosa, mas sim porque o historiador fala sobre o que já ocorreu, e o poeta, o que poderia acontecer:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibiades fez ou o que fizeram a ele.

Com o mundo possível da ficcionalidade (o que poderia acontecer, segundo a visão de Aristóteles), vem o questionamento: como se pode aplicar tal conceito de diferenciação entre a história e a literatura para a ficção histórica? Se a literatura trata do que pode existir, o romance histórico não poderia ser considerado literatura, pois se refere ao que já ocorreu.

Novamente, nota-se uma sutil fronteira entre as áreas: o romance histórico narra acontecimentos, feitos que já se deram, porém, além disso, incute um viés imaginativo, um trabalho com a linguagem que vai além da história, a despeito de esta disciplina também configurar processos discursivos.

Hamburger (2013, p. 79) trata de um exemplo dessa questão claramente: “Como objeto de um romance histórico, Napoleão transforma-se num Napoleão fictício.” Da mesma forma, o Colombo histórico, em *Vigília del Almirante*, torna-se um Colombo fictício, ainda que em diversos momentos a narração coincida com a história oficial. A autora prossegue: “E isso não porque o romance histórico possa desviar da veracidade histórica. Também os romances históricos, que se mantêm fiéis à veracidade histórica, transformam a personalidade histórica em uma figura não-histórica, fictícia [...]” (HAMBURGER, 2013, p. 79). Assim sendo, a matéria do romance histórico, ainda que seja a história, não impede o aparecimento de vieses inventados.

O termo “novo romance histórico” não deixa de ser aplicável à obra *Vigília del Almirante*. Esse gênero teve origem a partir de textos que geraram reflexão a respeito dos novo momento da história, principalmente da história da América Latina.

Podendo ser chamado de uma reinvenção da história, tal gênero poderia ser diferenciado do romance histórico clássico a partir da ideia de que neste

A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo. Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido,

já que sua criação deve obedecer a mais estrita regra de verossimilhança (LUKÁCS, 2011, p. 129).

Esse rigor na construção da ficcionalidade histórica demonstra o apego à verossimilhança atribuído ao romance histórico clássico. Por sua vez, o novo romance histórico terá aparecimento no século XX, entre as datas de 1949, 1974, 1975 e 1979. Como afirma Menton (1993, p. 42), “la nueva novela historica” foi “engedrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos”.

O novo romance histórico revelar-se-á de modo livre, pois trabalha com a matéria histórica com flexibilidade, separando-se da cristalização trazida pela história oficial. O novo romance histórico, portanto, foi além da tentativa de descrever o real; ele pôde problematizar o real a partir da revisão da história e da realidade.

O que move esse novo romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade européia do século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas (FIGUEIREDO, 1997, p. 2).

O poder da narração do novo romance histórico, como afirma o autor, está nessa possibilidade de construção literária desprendida de pressupostos teóricos e históricos. *Vigilia* se enquadra nesse novo modelo literário do romance por subverter qualquer amarra ficcional. A obra é capaz de perpassar livremente as vozes textuais, os discursos, as histórias (oficial e não oficial), como será visto posteriormente, de modo a não se fixar em pressupostos racionais ou tentativas de fidelidade à história real.

### 3.2 O GÊNERO EM *VIGILIA*

“El canto quiere ser luz.  
En lo oscuro el canto tiene  
Hilos de fósforo y luna.”

Federico García Lorca

Quando se pensa no texto literário *Vigilia del Almirante*, infere-se que a fronteira entre o real e o imaginário é nebulosa, já que datas, eventos, feitos, lugares remetem a algo de fato ocorrido no passado, como se a narrativa estivesse recuperando o que não foi priorizado pela história: “[...] o romance de Roa Bastos se configura enquanto metaficção historiográfica, devido ao uso relativamente constante de elementos metaficcionalis durante a produção da diegese da obra” (FLECK; WURMLI, 2011, p. 89). Segue trecho da obra que exemplifica isso:

El Almirante escribió a los Reyes su carta exculpatoria tan pronto de arribar a la Barra de Saltés, y entrar en el puerto de Palos, el viernes 15 de marzo en el mismo lugar donde había partido 7 meses antes, el jueves 2 de agosto del año pasado. Hay una tachadura muy compacta sobre estas dos últimas palabras; es posible adivinar en ellas el lapsus escrito: “año no llegado”. La carta en la que trata de exonerarse de culpa ante los Reyes es de todos modos posterior, un mes exactamente, a la extensísima carta a Santángel (ROA BASTOS, 2008, p. 279-280).

*Vigilia del Almirante* “poderia ser classificado como um romance que configura entre a imaginação e o saber histórico, mas com evidente intencionalidade na valorização do elemento artístico” (LEAL, 1997, p. 121). Por assim dizer, a história e a ficção se fundem na obra, separando-se por uma linha tênue e difícil de ser identificada. Tal constatação permite que se classifique o romance histórico em estudo como uma produção híbrida, por seus discursos sobrepostos e pela revisão da história.

O constante uso da paródia, ironia, carnavalização, a constante revisão do registro historiográfico e, também, a recriação dos eventos que tomaram lugar no dia 12 de Outubro de 1492, dia em que as naus da coroa espanhola finalmente encontram terra firme, no continente americano, são alguns dos elementos que fazem da obra uma das mais relevantes produções híbridas contemporâneas (FLECK; WURMLI, 2011, p. 89).

Nesse universo familiar aos pesquisadores da história, a literatura interage com a vida em grande proximidade, característica esta comum aos gêneros literários de

ficção-histórica. O caráter multifacetado de textos como esse provocam no leitor a sensação de estar vendo e sentindo a história, de modo que se torna mais difícil estabelecer limites em relação à literatura:

Os limites entre a representação e a criação sendo tênues, História e Romance frequentemente se confundem, e a fragilidade de fronteira entre esses dois instrumentos de conhecimento do homem coloca alguns problemas que merecem estudos (FREITAS, 1986, p. 109).

Com isso, o romance histórico, por ser um gênero que retrata fatos e assuntos históricos e que trabalha com biografias de pessoas importantes para a história, não se refere a um texto ficcional qualquer, mas a um entrelaçamento entre o histórico e o fictício. Em *Vigília del Almirante*, “os múltiplos pontos de vista fazem-se presentes na obra e dão o tom à metaficção, contrastando-se, mesclando-se, fundindo-se, em certos momentos, mas continuamente questionando o que é dado como correto pela historiografia” (FLECK; WURMLI, 2011, p. 91).

Nota-se que o Colombo narrado na obra é retirado da história para perfazer a arte da ficção. As vozes do personagem — sem mencionar as outras — são abundantes, de modo que suas facetas originam-se possivelmente dos relatos, dos boatos, dos livros históricos, da imaginação de Roa Bastos.

Um Colombo histórico e humano ao mesmo tempo somente poderia ser concebido pela literatura, como ilustra o trecho a seguir:

No vuelvo a ser agora más que el grumete ligur, el peregrino de la tierra y el mar, el judío errante convicto y converso, que siempre fui con honra y sin provecho. Pueda yo, con la ayuda de vuestas mercedes, con mi arrepentimiento y mi verdad última, la única genuina y valedera, volver a ganar la estimación que de mí se tenía... (ROA BASTOS, p. 310).

Roa Bastos reinventa uma personagem redonda, sem maniqueísmo, que invade o senso de percepção dos que a leem e promete desdizer tudo aquilo que já foi dito: os mistérios a respeito da origem de Colombo, de seus êxitos e derrotas, da vida amorosa desastrosa, do sofrimento na procura por financiadores e pessoas que lhe dessem crédito.

É essa visão de um período histórico, marcada pela subjetividade de um personagem incompleto, que constrói o casamento quase impossível entre história e literatura. Justamente por tal razão, a obra *Vigilia del Almirante* se mostra repleta de literariedade.

O romance histórico é um campo vasto de propostas interpretativas, pois nele não existe um único discurso, mas o vinco de fronteiras onde as delimitações de campo são menos importantes que o próprio texto. Conforme Teixeira e Lavorati (2010, p. 54),

O romance histórico é um espaço rico para a observação da dinâmica histórica literária, pois se trata de um gênero que manifesta em seu interior a confluência entre ambos os discursos (histórico-literário). Esse diluir de fronteiras tão bem representadas no romance histórico não é uma relação exclusiva do gênero, tão menos, é inovadora.

Não menos que isso, como diria Hutcheon (1991, p. 147), “reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é — em ambos os casos — revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico.” Notoriamente, as várias perspectivas que podem ser observadas em *Vigilia del Almirante* atestam a citação de Hutcheon, pois, por haver diferentes visões acerca da história e do eu da personagem Colombo, fica inconclusivo seu fim como sujeito ficcional.



### 3.3 A MEMÓRIA: *MÍMESIS*

“Luna, una mujer haz venir a mí como  
[esposa.  
Hazla venir, oh Luna.  
Luna, haz venir a mí un caballo.  
Luna, haz venir, tráeme un tigre.”  
Oración a la luna. Versión de Roa Bastos

*Mímesis*, palavra grega, equivale a “imitação” e se conceitua como a perspectivação do mundo vivido e conhecido pelo leitor. Dita e redita há séculos, ela permanece sendo um dos conceitos mais antigos da teoria literária. Para Pedro Ramos Dolabela Chagas (2003, p. 194), “A mimesis desafia o julgamento rotineiro e congelado sobre o mundo, remetendo sempre a um fundo de racionalidade” .

Além disso, como admite Aristóteles (1994, p. 106-107), “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”.

A obra *Vigilia del Almirante* imita não apenas a vida, o mundo possível, mas também a história da humanidade, distinta do mundo possível por sua concretude — o tom biográfico se imiscui à ficção e gera o efeito de uma leitura confessional e, ao mesmo tempo, litúrgica:

Sufría yo gran desvelo y repugnancia del ánima ante esos seres desnudos. Vi la ola de pecado que se cernía sobre la isla como otra tempestad invisible que iba a desatarse e asotar sin piedad estas tierras de gentiles. Tuve que propinar un papirotazo a las manos curiosas de la moça que no entendía cómo los hombres venidos del cielo tenían los mismos bultos e aún más grandes e duros que los que sus hombres llevaban al descubierto entre las piernas; e que ellas mismas llevaban al aire sus naturas orladas de vello muy ralo y sus tetas erectas e torneadas como si un Praxíteles indiano oviera modelado los cuerpos de esas afroditas silvestres, tan bellas como no se podía imaginar otras (ROA BASTOS, 2008, p. 256-257).

Nesse trecho, nota-se a incompreensão cultural da personagem Colombo em relação aos hábitos e costumes dos indígenas. O Almirante, como um indivíduo da fé católica, não admitia os impudores desses povos livremente nus. A confiança de Colombo em relação aos índios não apenas remete à memória de um homem com

vivência em séculos mais remotos, mas possibilita a viagem do leitor nos pensamentos possíveis desse ser histórico. Ressalta-se, nesse momento, a estrutura linguística do fragmento citado que expõe um período em que a língua espanhola não se encontrava ainda solidificada.

Platão foi o primeiro a refletir a fundo sobre as manifestações a respeito do belo no início do pensamento ocidental. A arte e o caráter ontológico de valores metafísicos estavam relacionados, como indica Lúcia Militz da Costa (2006, p. 5-6): “Vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso ‘imitar’ no seu conteúdo, a realidade das formas e das ideias primitivas”.

Com base nisso, Platão depreciou o conceito de *mímesis*, já que a arte não visa necessariamente à essência dos seres e do mundo. O filósofo Aristóteles, contudo, afirmou que *mímesis* seria a representação da vida por meio da arte a partir do qual os indivíduos encontram o mundo real na imitação. Para o autor, o campo da *mímesis* não está na verdade, mas no possível.

Mesmo que tenha passado por diversas interpretações, o termo permanece controvertido e “resiste ainda hoje a qualquer intuito de esclarecimento definitivo”, como fortalece o teórico Massaud Moisés (2004, p. 292). Atualmente a *mímesis*, antes de remeter à ideia de imitação e representação, indica a expressividade do texto literário, no sentido de que não poderia tratar-se de uma simples cópia.

O escritor enxerga o mundo à sua volta, parte dele para gerar a criação literária, quer dizer, recriar o mundo. A obra literária é recuperação do mundo segundo os mesmos procedimentos que produzem e ratificam o mundo — a isso dá-se o nome de *mímesis*, aduz Victor Knoll (1966, p. 69-78).

O caráter (*ethos*), a paixão (*phatos*) e o comportamento (*práxis*) do ser humano são características imanentes e, por essa razão, constituem o que há de mais profundo na natureza dos indivíduos. A imitação busca essa essência do homem. A razão de vários autores utilizarem nomes de pessoas que existiram está na ideia de que o possível é crível:

[...] nas tragédias, os autores se apoiam em nomes de pessoas que existiram; a razão é que o possível é crível; ora, o que não aconteceu não cremos de imediato que seja possível, mas o que aconteceu o é evidentemente; se impossível, não teria acontecido (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

Além de essa literatura ser uma imitação da vida, há a imitação no sentido literal da palavra: personagens, enredos, espaços que de fato existiram. Nesse caso, a representação ainda é mais próxima da realidade, como ocorre no romance *Vigília del Almirante*.

Não se admite aqui a *mímesis* como simples sinônimo de imitação — ela, para Luiz Costa Lima (2003, p. 45),

[...] não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um significado, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mímesis* continue a ser significativa perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro significado.

A tradução do termo, portanto, não transmite o que a significação é dele para o autor. Por esse motivo, a *mímesis* não é uma mera cópia de objetos, cenas ou ideias apresentadas no mundo, também não é apenas uma imagem desse mundo, mas a interpretação dele a partir dos olhos do leitor: a *mímesis* é um fenômeno recepcional e será para o leitor “sempre, e a cada vez, uma experiência nova” (CHAGAS, 2003, p. 191).

Frederico José Machado da Silva (2013, p. 32) comenta a respeito da teoria de Aristóteles:

Ao falar do prazer que temos ao ver o imitado, Aristóteles nos dá a chave para entendermos a ficção em dois vieses: a arte que imita o real, cujo referente está na realidade e também a arte que independe da referência, do real. Foram os interpretadores de Aristóteles que entenderam erroneamente o conceito de *mímesis*. Se for possível ter prazer sem (re)conhecer o original, é possível que a arte independa de um original. O problema é que, claro está, para o horizonte aristotélico não havia a possibilidade de um quadro de Mondrian ou de um poema de Mallarmé, autores que aboliram a referência e criaram novas realidades. Por isso, não é possível cobrarmos da “Poética” tais respostas, resta-nos atualizar seus conceitos e enfeixá-los no mundo em que vivemos. Se a *mímesis*, modo de

produção da ficção, independe do real, resta-nos esclarecer como podemos continuar chamando de *mímesis* a origem da ficção.

A Poética não responde a todas as questões incitadas pela palavra *mímesis*, por isso resta aos estudos contemporâneos reinterpretar seu conceito e abrangê-lo ao estudos literários da modernidade.

### 3.4 VEROSSIMILHANÇA E VERDADE

“Ver de ver. Verde verdade.”

Augusto Roa Bastos

Uma das consequências de se escrever sobre algo ou alguém que existiu no passado é aproximar o leitor de um possível paralelo da história. Daí se pode dizer que a verossimilhança consolida as obras histórico-ficcionais. O relato criado é tão próximo de quem o lê, que a confusão entre verdade histórica e mundo ficcional se apresenta. O verossímil, portanto, está na analogia do verdadeiro — “pode-se dizer que a ficção é a capacidade de um fazer-crer, mercê do qual o artifício é tomado como um testemunho autêntico sobre a realidade e a vida. Ou seja, a arte da ficção manifesta-se como arte da ilusão” (FERREIRA, 2010, p. 2).

O conceito de verossimilhança pode ser verificado na obra *Vigilia del Almirante*. Nos capítulos em que se nota a voz do narrador, esse processo de tornar o fato histórico uma dimensão ficcional, notadamente por meio da história que se conhece, é bastante visível:

El dominio del Almirante sobre las tripulaciones es mantenerlas en la ausencia de toda señal de ubicación, derrota y destino. Pero es también en este vacío donde la rebelión de los hombres se va haciendo más fuerte y apremiante. Los forzados nada saben de distancias, estrellas, latitudes y longitudes. Pero el instinto de los hombres de mar es infalible. El Almirante se ha visto obligado a revelar a los Pinzones el secreto del Piloto con el propósito de ganarlos nuevamente a su causa. La sinceridad, falsa por tardía, no ha logrado engañarlos tan fácilmente como a los sabios de Salamanca y de Córdoba, a sus confesores, benefactores, a los mismos reyes. Martín Alonso, ya lo sabemos, tiene su propio piloto anónimo (ROA BASTOS, 2008, p. 224).

Os conflitos com outros navegadores, a revolta dos tripulantes e a confiança dos reis de Salamanca e de Córdoba, que confiaram nas promessas de Colombo, comprovam a proximidade do texto literário com a história. A verossimilhança está no nítido mundo real, ou seja, na hipótese concebível de mundo, por haver confirmação dos acontecimentos, da obra literária. Quando o conceito em estudo foi cunhado, “[...] contrário de verdadeiro, o verossímil se concebia no plano geral, isto é, o verossímil relacionado com o Homem, ou no plano da História” (MOISÉS, 2004, p. 76).

Aristóteles (2005, p. 28), em um momento histórico em que o gênero romance ainda não se havia revelado, afirmou que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. Na situação de um romance histórico, o efeito da verossimilhança transparece ainda mais, pois a história, por ser a ciência dos fatos passados, atribui ao texto o contraste entre verdade e ficção. Por isso, não apenas o que foi dito podia acontecer, segundo as ideias de Aristóteles, como de fato aconteceu, porém, sob o jugo da literatura.

Com a instauração da filosofia clássica, nos séculos V e IV a.C., houve o predomínio do pensamento racional. O termo *aletheia*, verdade, tornou-se centro dos questionamentos oriundos da razão e já afastados do discurso mítico (LIMA, 2003, p. 31).

A literatura trabalha no mundo da subjetividade. Suas verdades são ambíguas e subjetivas: “verdades pela metade, verdades relativas que nem sempre estão de acordo com a história” (ESTEVES, 2010, p. 20). Não se pode confundir verdade literária e verdade histórica, ainda que as duas sejam discursos.

A verdade histórica é um meio para a criação da obra literária, não sua justificativa. No sentido grego, a verdade significa revelação; no sentido hebraico, identifica-se como uma promessa, no sentido latino, denota relato: verdade na língua hebraica (*emunah*) significava o estabelecimento de uma referência pessoal, algo marcante para a cultura dos povos semitas. Não haveria abstração nisso, pois a verdade estaria vinculada à pessoa. Exemplo: aquele em quem se confia é verdadeiro, assim como há verdade nas promessas cumpridas. Para os gregos, a verdade (*aletheia*) era tomada como o que não foi ocultado, ou seja, aquilo que se revela, remetendo ao jogo de luz e sombra. Os latinos, por sua vez, consideram o conceito de modo epistemológico, como uma representação mental correspondente à verdade científica. As ciências modernas partiram desse sentido de verdade, como algo que produz e reproduz a exatidão do universo (SANTIN, 2002, p. 15).

Em vista das novas abordagens da história, a mais corriqueira pergunta

diante do romance histórico — esta é a verdade histórica ou não? — perdeu sua razão de ser, uma vez que todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato e não é ingênua. Mas, ainda que o referente externo possa não ser relevante para os procedimentos de análise, dificilmente o leitor o ignora ou despreza (WEINHARDT, 1994, p. 49).

A ciência sempre buscou a verdade para chegar a conclusões, por isso, ela “é um empreendimento preocupado, exclusivamente, com o conhecimento e a compreensão dos fenômenos” (ALVES, 2007, p. 13). A verdade histórica, particularmente, procura a realidade dos fatos documentados ou testemunhados. Em compensação, a literatura também participa da história, pois “é praticamente impossível pensar em textos literários sem considerar o contexto histórico em que surgiram e a partir do qual ganham seu significado último” (FERREIRA, 2010, p. 2).

Segundo Perrone-Moisés (1998, p. 21), “a crise da história literária, na verdade, data das origens da disciplina. Tendo se firmado como disciplina acadêmica, no período áureo da história geral, a história literária tentou, de início, seguir os princípios daquela”. A problemática se deu justamente nos diferentes objetos das disciplinas.

“Os debates sobre a dinâmica histórico-literária foram intensificados com o surgimento de teorias que questionam a objetividade do historiador e, conseqüentemente, as noções da verdade na história” (TEIXEIRA; LAVORATI, 2010, p. 55). Por esse motivo, assinala-se que alguns estudiosos e personalidades do mundo moderno afirmam que a história é uma mera ficção, ou seja, não se compõe em ciência. Essa é a opinião de Saramago, que se deve ver com o devido cuidado visto ser a sua profissão escritor ficcional:

A História não é uma ciência. É uma ficção. Vou mais longe: assim como ocorre na ficção, há na História uma tentativa de reconstruir a realidade por meio de um processo de seleção de materiais. Os historiadores apresentam uma realidade cronológica, linear, lógica. Mas a verdade é que se trata de uma montagem, fundada sobre um ponto de vista. A História é escrita sob um prisma masculino. A História é escrita na perspectiva dos vencedores. Se fosse feita pelas mulheres ou pelos vencidos, seria outra. Enfim, há uma História dos que têm voz e uma outra, não contada, dos que não a têm [...] Que diabo é a verdade histórica? Só algo que foi desenhado, e depois esse desenho estabelecido foi cercado de escuro para que a única imagem que pudesse ser vista fosse a que se quer mostrar como verdade. Nossa tarefa é tirar todo o escuro, saber o que é que ficou sem ser mostrado (SARAMAGO, 2010, p. 254).

Apesar do cunho retórico e filosófico da afirmação do autor de que a história não é uma ciência, mas uma intrínseca ficção, não há como afirmar que a história e a ficção sejam discursos equivalentes. Afinal, “[...] muitos são os pontos de convergência entre as duas matérias, mas as marcas diferenciadoras estabelecem os necessários limites” (CASER, 2014).

De todo modo, a constatação de que os textos literários sejam fatos históricos é dominante, pois quem os escreve está sempre situado na história, em um contexto influenciado pela época.

Quando os historiadores, na tentativa de dar conta dos processos históricos, buscam os recursos da abordagem literária, referem-se à literatura como ficção ou como narrativa, em geral usando os dois termos como equivalentes, mas não aludem especificamente à ficção de caráter histórico, campo em que o problema já existia muito antes da atual tendência de aproximação dos estudos históricos e literários (WEINHARDT, 1994, p. 49).

Isso não invalida critérios de permanente cientificidade das disciplinas humanísticas. O discurso da história, dialógico, “é um dos discursos conformadores do texto ficcional contemporâneo. Com isto, o imaginário enriquece-se e aprofunda-se ao mergulhar no referente, reescrevendo-o dialeticamente e transgredindo os códigos do realismo tradicional” (JOZEF, 1990, p. 33). Acertada é a noção de Compagnon (2010, p. 219) a respeito da história, se ciência ou discurso:

A história dos historiadores não é mais uma nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios. Ela não tem mais esse sentido único que as filosofias totalizantes da história lhe atribuíam desde Hegel. A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura.

A hibridez da história demonstra sua relatividade nos discursos. Ela faz parte da literatura porque é construída por relatos, por vezes, contraditórios. Contudo, essa atribuição não lhe confere estatuto de mera inventividade de palavras e jogos de poder, já que “literatura e historia (Historie) andam juntas sem que isso signifique, necessariamente, um relativismo resignado da ciência histórica ou um realismo militante da literatura” (GAGNEBIN, 1999, p. 3). A verdade da história é tão suspeitosa quanto o conceito de verdade, mas nem por isso o homem deixou de persegui-la. Notoriamente, as coincidências entre os discursos da história e da



literatura não devem impedir que os estudiosos apontem as marcas que diferenciam cada um, pois seus objetos de estudo são diversos e ainda devem conceber *status* independentes (CASER, 2014).

A despeito desse posicionamento, a metaficção historiográfica também pode ter como meio de sua formação a busca pela verdade, pelo menos é isso o que Linda Hutcheon (1991, p. 127) assevera:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.

Consoante Barthes (1988, p. 154), a história e a ficção são completamente opostas, porquanto a primeira possui compromisso com a verdade conforme a visão do historiador do que deve ser registrado como fato histórico:

No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura.

Aristóteles estabeleceu distinções acerca da atuação da literatura e da história. A universalidade seria uma decorrência do poeta, e a do historiador não, pois o primeiro trata da hipótese — o que poderia ocorrer —, e o segundo, dos acontecimentos do passado. Enquanto a criação privilegia o universal, a história se aproxima do particular pela fixação a uma suposta verdade (XAVIER, 2011, p. 1).

Segundo o que compreende Esteves (2010, p. 20), “os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderia vir à luz”. Ainda assim, a própria palavra “verdade” denota uma interrogação: a verdade, portanto, estaria no mundo real, físico, mas não no literário? Robert (2007, p. 17) também questiona:

E que significa ‘fingido’ ou ‘verdadeiro’ num domínio em que mesmo os dados da realidade empírica são interpretados a partir do instante em que

são não mais vividos, mas escritos? Entre o 'verdadeiro romanesco' e o 'verdadeiro real' há identidade, semelhança natural ou apenas analogia?

Pela concepção da autora, a suposta verdade do mundo real está na literatura, pois “tudo é fingido num mundo criado em todas as peças para ser escrito: sejam quais forem o tratamento que receba e a forma sugerida, a realidade romanesca é fictícia, ou, mais exatamente, é sempre uma realidade do romance [...]” (ROBERT, 2007, p. 18).

Para Costa Lima (1989, p. 105-106),

A verdade não deve ser considerada o eixo único de todos os discursos. O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a fantasmagoriza, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir seu próprio eixo. [...] os vários discursos não se orientam por um mesmo centro. O valor social do discurso ficcional não parece estar tanto no questionamento que ofereça dos discursos de verdade mas em não ter condições internas, no próprio tipo de verossímil que atualiza, de se tornar verdade.

Então, na discussão de fronteiras entre real e fictício, nota-se que a verdade do mundo é matéria do texto literário, como se poderia supor, mas a ficção é completo fingimento — desligada do que se passou, somente consegue alcançar as palavras do real, estando sempre ligada à uma realidade própria: a ideia criada por um sujeito.

### 3.5 ESTRANHAMENTO

“Escrever a história é um modo de livrar-se do passado.”

Johann Wolfgang von Goethe

Pode-se afirmar, a despeito de a teoria literária moderna conceber o Formalismo Russo, que deu início a uma série de transformações da teoria literária, como uma corrente literária ultrapassada, a singularização (estranhamento), conceito criado a partir daí, é um termo ainda bastante utilizado no estudo das diversas artes — principalmente as visuais.

Contudo, em *A arte como processo*, um dos mais destacados textos do teórico russo Viktor Chklovski, estudante da Universidade de São Petersburgo, que pretendia ir de encontro aos estudos literários de sua época, o ponto primordial da discussão tratava da poesia mais significativamente. Após a criação do termo, ampliou-se o sentido da mesma palavra ao olhar estético das artes em geral. Estranhar seria enxergar a arte com surpresa, sair da visão comum e adentrar ao mundo da contemplação.

O crítico ucraniano Potebnia afirmava que as imagens da arte têm a função de mostrar o desconhecido pelo conhecido. Porém, segundo Chklovski (1999, p. 77), a arte não é produzida pelo reconhecimento que o leitor faz do texto artístico, mas sim pela singularização que esse texto indica. Isso significa que a arte tenciona o prolongamento da contemplação, por meio de uma visão estética duradoura.

Segundo Eagleton (2006, p. 11), pode-se datar como o começo da transformação sofrida pela teoria literária o ano de 1917, quando o formalista russo Chklovski publicou seu artigo pioneiro já mencionado acima. Desde então, a teoria literária se alargou e sofreu mudanças em até mesmo seus objetos de estudo.

Nesse artigo, o autor revela que o caráter estranho, surpreendente da linguagem, percepção o estranhamento. Como se fosse uma língua desconhecida, o leitor se depara com o poético (CHKLOVSKI, 1999, p. 92). O texto teve notoriedade por sua

visão crítica, pois Chklovski, “Num texto-manifesto datado de 1913, negou a poesia baseada em reconhecimentos de metáforas desgastadas, empregadas à exaustão como garantia de uma compreensão facilitada e previsível” (MACHADO, 2012, p. 313).

No ensaio *A Arte como Processo*, Chklovski iniciou a pandemia russa com a frase disseminada pela teoria posta até então: “A arte é o pensamento em imagens”. Segundo o russo, a arte não se resumiria à ideia imagética de pensamento, pois sua caracterização estética dar-se-ia por inúmeros outros fatores.

Com efeito, a alteração de imagens não configuraria a essência da obra poética, nem os fatos poéticos criados para fim de contemplação estética serão sempre vistos como se pretende. Na realidade, o modo de se captar o estético é o que torna o texto poético. Um objeto pode ser criado como prosaico e captado como poético e vice-versa, demonstrando que a maneira humana de se notar a literatura parte de sua percepção (CHKLOVSKI, 1999, p. 75).

A ideia de poético, portanto, não estaria na obra em si, mas no modo humano de enxergar a arte da literatura. Essa noção da arte refutou o pensamento de Potebnia, filósofo ucraniano que não distinguia o processo artístico da prosa e da poesia.

Muitos afirmam que o estranhamento se verifica em obras que podem “chocar” ou incomodar o público leitor. Todavia, a ideia original do formalista russo não se resumia a isso, porque toda obra que se diz literária está intimamente ligada ao sentido do termo. O estranhamento é o efeito da arte literária em proporcionar surpresa — no sentido de se enxergar o incomum — ao leitor por meio da experimentação estética.

O estranhamento se dá a partir das imagens proporcionadas pela leitura de dada obra literária (CHKLOVSKI, 1999, p. 88), mas não apenas isso — a imagem gera o processo de singularização para questionar as ideias humanas usuais, permeadas de senso-comum, em busca do imprevisto. Em *Vigília del Almirante*, quando Colombo descreve e narra sua chegada à ilha Guanahaní, o local onde desembarcou pela primeira vez na América, em 12 de outubro de 1492, mostra-se

toda a imagética de alívio pelo encontro da terra em um momento em que imperava a desesperança. A partir dali, o que se vê é novidade, um mundo completamente diferente.

Tiene el Almirante la apariencia de un condenado a muerte que debe revelar todo lo que sabe o recuerda antes de la ejecución. En el margen de la portadilla ha escrito, acaso hace mucho tiempo, una especie de epígrafe o epigrama: La máxima condensación de un recuerdo es ya casi el porvenir... La tinta está seca de varios años. Pero es evidente que el Almirante ha perdido la memoria o no se interesa ya en la pulcritud cronológica. Mezcla el Almirante en su almirez recuerdos y presagios. Amores y enconos. O mejor dicho, enconos sin amores. Requerimientos, protestas, reclamos, consejos, ocultamientos, descabelladas ambiciones, ilimitada austeridad, implacable rigor consigo mismo y con los demás (ROA BASTOS, 2008, p.164).

O estranhamento se nota por essa descrição de um Almirante desencontrado. Como afirma Chklovski (1999, p. 88) “quase em toda a parte onde há imagem há singularização”. A personagem também utiliza do vocábulo “imagem” no trecho a seguir, o que é bem sugestivo:

Como a las dos horas después de medianoche pareció la tierra a unas 13 leguas de distancia. Mandé amainar todas las velas. Sólo quedaron el treco que es la vela grande, sin bonetes. Pusiéronse las naves a la corda temporejando allí hasta el amanecer. El espectáculo que se descubrió a nuestra vista con las primeras luces del alba era deslumbrador. Entramos lentamente en una resplandeciente ensenada ovalada y tersa como un espejo donde la mar se mueve menos que el agua en el fondo de un aljibe. Después sabríamos que era una isla de las Lucayas, a la que los nativos dan el nombre de Guanahaní. Sentí que estaba viviendo las mismas **imágenes y escenas** que el Piloto me refirió haber contemplado en el espejo incrustado en el cerebro del pájaro (ROA BASTOS, 2008, p. 251, grifos meus).

Inclusive, as imagens presentes na obra de Roa Bastos, critério para se reconhecer o processo de estranhamento, vão desde o fluxo de consciência do Almirante à narração de uma outra voz que tudo vê de fora. Com relação a essa narrativa em terceira pessoa, pode-se assinalar o seguinte trecho que mais parece um relato histórico, pois enfatiza situações históricas na figura do personagem: “Escribe el Almirante, alternadamente, el Diario de a bordo, sus Memorias íntimas y el Libro de las profecías. Al zarpar de la Isla de Hierro ha comenzado también a escribir la introducción al Libro del Descubrimiento, interrumpida con la navegación.” (ROA BASTOS, 2008, p. 221-222).

A personagem comprova que o não esperado é bem mais interessante para a ficção. Além das classificações de personagem plana e personagem complexa — ou espessa, redonda —, essa categoria do romance é livre para ser o que jamais poderá ser: real.

Esta ideia pitagórica de que a linguagem literária se distancia da linguagem usual — e, portanto, se especifica — graças aos ornatos e ao carácter inusitado dos seus vocábulos, dos seus epítetos, dos seus tropos, etc., adquiriu relevância fundamental em Aristóteles, o qual, segundo o testemunho de Isócrates, considerava o processo de estranhamento como conatural ao discurso poético (SILVA, 2009, p. 44).

A linguagem literária se reveste do mundo real para chegar à arte com todas as características pertinentes à sua criação. O processo de estranhamento pode ser atribuído intrinsecamente ao discurso literário, pois nele se encontra a dimensão artística das palavras. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, pela mescla de linguagens do texto de Roa Bastos — ora aludindo ao espanhol; ora, ao guarani.

Concebendo o texto como algo dinâmico, suscetível de ser corrigido pelo autor sem que isso acarrete a perda de sua natureza originária, Roa Bastos elegerá a poética das variações como guia de sua produção literária. Tal mecanismo constitui seu procedimento estético e seu compromisso ético com a escrita. Por sua vez, esta poética permite ao escritor transpor para a escrita as características da oralidade, reproduzindo dessa maneira os conflitos do duplo mundo linguístico paraguaio. A apropriação da oralidade nas sucessivas reescritas dos textos de Roa Bastos conduz a uma poética das variações que permite reinterpretar a história e o papel da linguagem nesta história (MICHEL, 2014, p. 2).

Alguns exemplos de expressão em guarani utilizadas pelo autor estão nos seguintes trechos: “El piloto le habló de *Yucahuguamá*, el ídolo supremo de los nativos taínos [...]”, “El piloto se aproximó y observó la cabeza abierta del ave. [...] Vio en él las estrellas de la noche. A su pregunta los naturales le dijeron que se llamaban *yvagarata*, o fuego-del-cielo” (ROA BASTOS, 2008, p. 208).

Estranhar, portanto, é ver o mundo com os olhos curiosos de quem o observa pela primeira vez. Por isso, está ligado à reação infantil com as novas situações com que se depara.

Na arte literária, isso somente se pode construir pela curiosidade promovida pela junção de certas palavras. São as palavras que formam as imagens criadas nos

textos literário. Essas imagens partem do que se conhece, contudo, se combinadas de uma forma inusitada, são capazes de traspor o imaginário do indivíduo-leitor.

#### 4 (DES)CONSTRUINDO *VIGILIA DEL ALMIRANTE*

“A memória é uma armadilha, pura e simples, que altera, e subtilmente reorganiza o passado, por forma a encaixar-se no presente.”

Mario Vargas Llosa

Em *Vigilia del Almirante*, tenciona-se a busca pela América, objetivando desnudar a alma de Cristóvão Colombo, como identifica Caser (1996, p. 5). O romance histórico do autor encontra um modo de dissimular a história da viagem à América por meio de supostas divagações da personagem e de terceiros que ali estão para narrar o que Colombo não alcança.

Como revela Ricardo da Silva Espindola (2013, p. 9),

*Vigilia del Almirante*, terceiro romance do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, tem como proposta problematizar a figura de Cristóvão Colombo e seu feito histórico. Publicada originalmente em 1992, ano do quinto centenário do Descobrimento da América, a obra constitui um contraponto às celebrações conservadoras e alienadas que marcaram a data e, também, aos textos ficcionais e historiográficos que glorificam Colombo e a travessia atlântica sem grandes preocupações com as consequências do processo de colonização, como os gravíssimos prejuízos materiais e culturais sofridos pelas civilizações originárias e a perpetuação de um quadro social de miséria e subdesenvolvimento em todos os países da América Latina.

Essa visão crítica da história permite que se encontre, na ficção de Roa Bastos, um Colombo destituído da imagem clássica de herói. Ainda na concepção de Caser (1996, p. 15),

Com *VA*, Roa Bastos não impõe qualquer conclusão ao leitor; ao contrário, apresenta muitas conclusões, ditadas por vários narradores, que se encarregam de dar uma versão para cada ponto de vista. Não é intenção do autor, ainda que tenha usado amontoados de elementos históricos, defender qualquer tese que abone ou desabone a Colombo. O autor se restringe a apresentar um jogo de contradições sobre personagens e fatos, mostrando que não são os conceitos de verdadeiro/falso adequados ao julgamento de sua obra.

Não há conclusões a serem tomadas, já que se mostram narradores que veem a narrativa sob prismas diferentes. Algumas perspectivas, inclusive, se contradizem, o que não inviabiliza a intenção de se abrir o Colombo fictício em vertentes



interpretativas diversas. O leitor, por esse motivo, pode buscar inúmeras respostas a respeito da história ficcional de Colombo e não necessariamente encontrará um discurso predominante nesse enredo complexo estruturado pelo paraguaio: não há respostas definitivas sobre a história da personagem.

Os romances mentem, mas é por essa mentira que esses textos podem moldar uma curiosa verdade “dissimulada, encoberta, disfarçada daquilo que não é” (ESTEVES, 2010, p. 20). Destarte, a possibilidade da mentira permite a ambivalência textual.

#### 4.1 A PERSONAGEM COLOMBO

“Toda a arte original é regulada por si mesma, e nenhuma arte original pode ser regulada por algum fator externo; ela carrega o seu próprio contrapeso, e não o recebe de alguma outra parte — vive de seu próprio sangue.”

Hippolyte Adolphe Taine

Cristóvão Colombo (*el Almirante*) mostra-se, em *Vigilia del Almirante* um homem hesitante, sensível à natureza dos mares e envolto em uma mística que o torna praticamente um ser fabular.

Ao discorrer sobre a importância da personagem para a ficção, Stephen Koch (2008, p. 111) ensina que “o melhor modo de desenvolver uma personagem é, sem dúvida, contar a história dela. E o melhor modo de desenvolver uma história é, com toda a certeza, contar o que as personagens fazem. Afinal, as histórias são o que elas fazem nas histórias”.

No trecho a seguir, encontra-se um Colombo desajustado, sem certeza de sua chegada ao seu destino esperado em meio a tantas dúvidas que passavam em sua mente (ROA BASTOS, 2008, p. 47):

No escucho en la oscuridad el grito de los pájaros. Los oigo dentro de mí donde mantengo contra viento y marea mi candela encendida. Oigo ahora el combate entre la nave y el mar. Susurro de una vasta batalla en las inmensidades del Mar de Tinieblas. El secreto e irreparable curso de las cosas frotándose contra la fatalidad. Siento que el bastón de hierro se me tensa por dentro, desde la coronilla hasta los pies. Abajo siento vibrar la quilla contra el ataque implacable del agua más dura que todos los metales. Aun con las naves al paio, el agua bate el casco, bajo el colchón vegetal. Y ese temblor de una potencia omnipresente se acompasa con el bombeo de mis latidos. La noche oscura vuelve fosforescentes las velas. En ellas deposito mi confianza. El mar, el mar, siempre recomenzando, dijo un gran poeta de la antigüedad. Espero verlo mañana cubierto por un techo de palomas que hagan honor a mi apellido. Pero yo busco otros techos cubiertos con tejas de oro. Salvo que las palomas posadas en los alminares también sean de oro puro.

Com relação à origem do termo aqui estudado, o substantivo “personagem” provém do Latim “persona” e se refere tanto a seres ficcionalizados, seja no texto narrativo, dramático, épico ou em tantos outros novos e mesclados gêneros literários, quanto a

personalidades históricas: “refere-se às máscaras utilizadas pelos atores do antigo teatro grego. Tais máscaras eram tipificadas e serviam para determinar, de antemão, a personalidade de cada personagem, indicando o destino final delas” (PONTES ET AL, 2012, p. 66).

No entanto, neste estudo, utilizar-se-á o conceito de personagem como categoria pertencente à teoria do romance, apesar de a figura de Cristóvão Colombo também fazer parte da história.

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas acções a uma personagem ou a um agente (SILVA, 2009, p. 687).

É sabido que, mesmo nos textos de gênero narrativo, alguns estudiosos preferem o termo “ator” a “personagem” pela natureza de mascaramento existente nesse critério literário; todavia, como afirma Schuler (1989, p. 40),

Não há conveniência em substituir o termo tradicional personagem por ator como propõe Greimas. Personagem (palavra derivada de *persona*, a máscara do teatro romano) é tão teatral quanto ator. Máscaras a esconder o caráter esquivo das personagens definem bem os entes que povoam o mundo romanesco.

Outra questão importante a ser mencionada é a de que muitos leitores iniciantes confundem o aspecto ficcional da personagem com uma suposta realidade desse ser. Essa falsa percepção do texto literário ocorre com mais frequência nas telenovelas, em que certos espectadores concebem a personagem e o ator como uma mesma pessoa. Eles tomam efetivamente a construção artística de um “eu” como uma pessoa de existência real no mundo.

Muitas pessoas também põem, segundo o que revela Rosenfeld (2011, p. 42), “o mundo imaginário quase imediatamente em referência com a realidade exterior à obra, já que as objectualidades puramente intencionais [...] são tomadas na sua função mimética, como reflexo do mundo empírico”. Se isso ocorre com personagens que nunca saíram do papel, que se dirá de um ser ficcional como Cristóvão Colombo que com efeito existiu e pertence à história ocidental?

Ducrot e Todorov (2010, p. 211-212) alertam:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas vivas. Chegou-se mesmo a escrever “biografia” de personagens, explorando até partes de sua vida faltantes no livro (“Que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?”). Olvida-se então que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que ela não existe fora das palavras, que é um “ser de papel”. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias à ficção.

Personagem, segundo o que foi revelado acima, é um “ser de papel” porque possui existência apenas dentro do universo ficcional. Essa afirmação, contudo, não exclui o fato de que tal ser tenha relação com pessoas que habitam este mundo, já que o propósito da literatura — que seria a imitação da vida, conforme foi visto anteriormente pela concepção do filósofo Aristóteles — acompanha os sujeitos em seus atos, suas escolhas, suas experiências, seus modos de se situarem na existência.

Na obra “El Aleph” (1949), por exemplo, em seu conto homônimo, o autor Jorge Luis Borges se insere em sua própria obra e se apresenta em dois polos narrativos: escritor do texto e, ao mesmo tempo, supostamente, personagem do conto: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”.

Além disso, a personagem é um “ser de ficção” que, apesar da ideia paradoxal, existe, mas essa existência se situa no plano da ficção. A semelhança entre personagem e pessoa, mais uma vez, deve-se ao reconhecimento daquela no mundo possível desta.

Como informam Santos e Oliveira (2001, p. 27),

Pode-se definir personagem como um *ser de ficção*. Tal conceito, no entanto, é paradoxal, pois suscita as seguintes indagações: para que algo *seja*, não é necessário que efetivamente exista, em um plano não-ficcional? Como pode algo ficcional *ser*? O paradoxo está no cerne da própria definição de personagem. Ao surgir associada a um ser, a personagem pressupõe um conjunto de características compatíveis com o nosso modo de conceber os seres, pressupõe um reconhecimento que tem como referência o mundo à nossa volta.

Uma personagem, para ser, portanto, deve compor um conjunto de categorias assimiláveis ao leitor de modo que seu reconhecimento seja possível e parta do conhecimento de mundo desse mesmo receptor. Tal procedimento é chamado de verossimilhança, conceito também visto anteriormente — a coerência dentro da composição da personagem e do próprio processo narrativo necessário para que se compreenda uma lógica em algo que pode até parecer completamente irreal.

O leitor, sendo capaz de se reconhecer ou de reconhecer outros e, ainda com isso, surpreender-se ao ler o texto, confere na obra observada a verossimilhança necessária para uma aceitação do que foi dito.

Conforme asseveram Santos e Oliveira (2001, p. 27),

O equilíbrio entre esses dois vetores — o vetor reconhecimento e o vetor estranhamento, a semelhança e a diferença — é que determina a verossimilhança de um texto. Um texto verossímil não é necessariamente aquele que cria um mundo parecido com o real, mas o que desenvolve uma coerência própria, uma lógica específica, segundo a qual mesmo inferências a princípio absurdas — em relação a outras lógicas — fazem sentido para quem lê.

Quando esse sentido é encontrado, um aspecto textual como a personagem mostra-se inserido na esfera lógica buscada por quem lê e se o aceita enquanto ser ficcional e possível pessoa com existência no mundo.

Cristóvão Colombo, como figura histórico-ocidental bem conhecida pelos latino-americanos, perpassa um conjunto de narrativas encontradas em livros didáticos e textos sobre o descobrimento da América já inculcadas no imaginário popular que contemplam seus feitos, sua personalidade, sua trajetória de vida, etc. Em *Vigília del Almirante*, Colombo é recriado enquanto personagem metaficcional:

He traído los títulos de don, de almirante, de visorrey, de adelantado, de gobernador general. Soy el primer grande extranjero de España. Fuera de España, naturalmente. Aun quando los títulos sean falsos o estén en suspenso. En estos páramos infinitos no significan nada. Son la zanahoria colgada delante del hocico del jamelgo. Me los darán cuando descubra las tierras. Si no las descubro tendré que comerme los títulos y las algas (ROA BASTOS, 2008, p. 22).

A despeito de sua carga histórica, Colombo, a partir da narrativa de Roa Bastos, não deve ser analisado como *persona* histórica, mas é cabível estudar semioticamente sua personagem histórica por meio da teoria da literatura.

A face histórica de Colombo, como um indivíduo de notoriedade social (possuía muitos títulos, ainda que pendentes ou falsos) se contrapõe à literária: a fragilidade do herói (melindroso diante da imensidão do oceano) propõe uma personagem completamente avessa ao que se espera de um alguém tão distinto em suas multifaces.

Ainda como asseguram Santos e Oliveira (2001, p. 27),

A personagem não é completamente moldada por nossa concepção usual de ser. Ela pode introduzir variações nessa concepção, deformando-a, problematizando-a. A personagem pode vir à tona no momento em que se associam, às nossas ideias convencionais de ser, ideias imprevistas e surpreendentes. A personagem é o resultado de um processo no qual se imagina um ser que transita nas fronteiras do não-ser.

Por ser a personagem também passível de problematização e de retomada e reconstrução de algo já dado, por exemplo pela história, as diversas invenções em torno dessa categoria são, *a priori*, sempre possíveis. Afirma-se aprioristicamente porque a verossimilhança, já aqui citada, é fator primordial para a aceitação do texto.

Com isso, numa narrativa como *Vigília del Almirante* ou em outras que se sustentam pela fusão de história e literatura, até mesmo aspectos íntimos da figura de Colombo podem ser criados para se adentrar nas amarras do texto literário. Veja-se um exemplo dessas particularidades íntimas trazidas na narração, que somente pode ser imaginado nesse Colombo fictício:

Esto hacía la hermosa Beatriz de Arana, mi mujer, cuando me llamaba, serpenteando ya desnuda sobre el lecho, para nos ayuntar y hacer la bestia de dos espaldas. Conocía por instinto todos los secretos del éxtasis. Me inició y ejercitó en todos ellos sin decir una sola palabra, sin explicarme ninguna teoría, sin musitar a mi oído promesas de quiméricos placeres. Los daba sin palabras. Se movía y nada más. Hacia pases de manos como los ilusionistas y encantadores de serpientes. Y su cuerpo hablaba (ROA BASTOS, 2008, p. 191).

O Cristóvão Colombo histórico era casado com Filipa Moniz, e Beatriz de Arana havia sido sua amante, com quem teve um filho chamado Fernando Colombo. No trecho literário, o fato histórico deixa de existir para dar lugar a uma personagem cheia de desejos e paixão.

Em se tratando do aspecto biográfico e, ao mesmo tempo, ficcional da obra, pode-se afirmar, segundo Rosenfeld (2011, p. 13), que “A estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, de valor estético ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel”.

A despeito de a obra trazer um sujeito histórico, situado no tempo e marcado por interpretações diversas, a personagem Cristóvão Colombo, inserida no texto ficcional, só poderá ser analisada se de fato se considerar seu papel de projeção na narrativa.

Por essa noção, somente cabe situar a figura de Colombo em uma face literária na admissão de que *Vigília del Almirante* é um texto ficcional e não biográfico, apesar de suas marcas históricas coincidentes. Resolve-se aqui, então, a questão ontológica do *corpus*: não se está falando de texto histórico, mas de um texto ficcional que traz a história como seu elemento constituinte de literariedade.

Ainda conforme Rosenfeld (2011, p. 17),

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto. Na obra de ficção, o raio da intenção detêm-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto — e isso nem em todos os casos — a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já nas orações de outros escritos, por exemplo, de um historiador químico, repórter etc., as objectualidades puramente intencionais não costumam ter por si só nenhum (ou pouco) “peso” ou “densidade”, uma vez que, na sua abstração ou esquematização maior ou menor, não tendem a conter em geral esquemas especialmente preparados de aspectos que solicitam o preenchimento concretizador.

Mesmo que de modo indireto, como se afirma no texto acima, a personagem em estudo somente pode ser considerada segundo sua projeção intencional, marcada pela vontade do autor em criar e recriar um “eu” inscrito na história. Apenas em um texto literário, poder-se-ia supor os meandros imagéticos da infância de um homem histórico como Cristóvão Colombo:

En mis tiempos de grumete, espiaba la aparición de la Estrella Polar sobre el horizonte. La contemplaba a través de un agujero hecho en mi gorro de hule por el defecto de un ojo que se me dañó y cambió de color a raíz de un lance de corsarios en Túnez. En el último cuarto de la noche, cuando la aurora comienza a ahuyentar los astros y la luz diurna barre las luminarias nocturnas, ella sube más alto aún, hasta 15° sobre el horizonte. Ingrima y sola, reina soberana del alba, antes de dar su lugar a Venus, la de los brazos quebrados y sexo resplandeciente, ornado de vello galáctico. Con el gorro sobre la cara la contemplaba por el agujero y notaba que había cambiado de lugar, que estaba aún más hermosa. Siempre por encima del horizonte. Su brillo matutino tiene el color azulado del hielo. Me sentía lleno de adoración por ellas. Me llamaban el «estrellero loco». Y la verdad es que sigo siendo un lunático de las estrellas y llegaré sin duda a ser un cuerdo estrellado (ROA BASTOS, 2008, p. 27-28).

A personagem representa um elemento constitutivo do romance. *Vigilia del Almirante*, assim, é um texto ficcional e não meramente histórico pela construção da personagem de Colombo. Outros elementos da narrativa também poderiam supor isso, contudo a personagem e suas facetas se apresentam com uma notoriedade primordial para que se faça essa constatação.

Igualmente, em outro trecho da obra, em que Colombo comenta a respeito de sua idade e de seu relacionamento com a rainha, vê-se uma personagem imersa na história, mas também cheia de personalidade:

Hoy cumpla 43 años. Nací el mismo año en que nació la Reina Serenísima en Madrigal de las Torres, bajo el mismo signo de Scorpio. Vimos el mismo sol en sitios diferentes. Ella es 7 minutos más joven que yo, y no se puede decir que sea una Reina vieja ni yo un Almirante joven. Ya no soy un hombre joven. Soy un legendario peregrino de mar y tierra. En iguales condiciones, habríamos podido jugar juntos de niños en aquellos desiertos de mis sueños infantiles. Ahora ella es la Reina Serenísima y yo su vasallo humildísimo que va en busca de otros desiertos de arena de oro puro para ofrecérselos como presente regio (ROA BASTOS, 2008, p. 181).

Justamente por trazer esse lado pessoal e peculiar à figura de Cristóvão Colombo, *Vigilia del Almirante* se mostra como um romance histórico-ficcional surpreendente. Não se esperam adjetivos como “relutante”, “sonhadora”, “apaixonada” à



personalidade de Colombo, contudo, para uma personagem literária, tudo se pode criar.

## 4.2 NARRADORES

“O que é a história? É o trabalhar para elucidar progressivamente o mistério da morte e vencê-la um dia.”

Boris Pasternak

A respeito da voz do discurso, Caser (1996, p. 52) informa:

A voz é a categoria que se ocupa das relações existentes entre os vários componentes da narrativa e dá conta do tipo de entrelaçamento que se cria entre eles. É através da voz que se conhece o emissor da narração, o *narrador*, e o seu destinatário ou receptor, o *narratário*.

A partir disso, pode-se afirmar que a voz revela bastante o cominho narrativo de uma obra por justamente ser responsável pela linguagem escolhida na ficção. Em toda história há uma voz que narrará os fatos. Nos textos ficcionais há um “profundo imbricamento de vozes” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 3-4).

Como explica Gobbi (2004, p. 53),

A multiplicidade de vozes que ressoam nesta construção híbrida é justamente o que constitui o seu traço de inferioridade, de rebaixamento face à natureza da épica. Mas é o que permite, no plano da representação, a atualização do objeto, não no sentido da sua modernização (como a epígrafe a este tópico esclarece), mas como destruição da distância épica — a qual isola o objeto e o absolutiza —, o que permite a sua dessacralização.

Toda narrativa possui um ponto de vista, ou seja, um posicionamento acerca da realidade humana. Assim, afirma-se que *Vigília del Almirante* detém não apenas um ponto de vista, mas a visão de mundo de diferentes narradores, que divergem em algumas questões mas também definitivamente se complementam.

Ainda consoante Caser (1996, p. 8),

Utilizando as diversas versões da história oficial escrita pelos cronistas do descobrimento e preenchendo os vazios nela existentes, Roa Bastos engendra sua obra. Assim, a saga do Almirante é contada e recontada por várias vozes narrativas. As mesmas informações às vezes se repetem e às vezes se repelem, numa trama desconcertante, que se tece sobre muitas outras entre as produções literárias denominadas metaficção historiográfica,

obras-limite que se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção.

A história oficial, nem sempre seguida à risca, permeia a narrativa em destaque. O contar e recontar dos fatos, ficcionalizando-se dentro da própria história, conduz à noção de autonomia dessa literatura.

Vários são os narradores encontrados na obra *Vigília del Almirante*, o que configura o discurso misto. As diferentes vozes podem ser identificadas de imediato a partir dos nomes dos capítulos. As particularidades de cada narrador, por sua vez, são vistos por meio das manifestações linguísticas dos capítulos — alguns estão em primeira pessoa; outros, em terceira pessoa do discurso. De forma resumida, o quadro a seguir ilustra os diferentes narradores apresentados ao longo do texto:

O Almirante	Narrador-personagem
Os cronistas	Narrador-personagem
O narrador	Narrador-observador
O ermitão	Narrador-personagem

Os narradores que se inserem na obra relatam seus pensamentos acerca da viagem de Colombo de modo mais surpreendente, pois não se trata de um simples relato, mas de uma narração em que o “eu” se insere para contribuir com sua voz vacilante, julgadora e mais distante da ciência histórica.

Escrever em primeira pessoa poderia ser decisão orgulhosa; mostrou-se, entretanto, nos casos de sucesso, gesto de humildade. O narrador diz que *eu* está limitado. Falta-lhe a mobilidade anônima. Não lhe é dado antecipar o futuro. Mais seguro lhe é falar de si mesmo. A memória lhe é auxiliar valioso. Mesmo no estreito espaço de si mesmo, há limites. A memória falha. Recordar fatos não significa compreendê-los (SCHULER, 1989, p. 28).

Um quadro com os narradores que aparecem nos capítulos da obra poderia ser apresentado da seguinte forma:

NARRADOR	PARTES
Conta o Almirante	I, II, III, IV, V, VI, VII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV
Contam os cronistas	VIII, IX
Conta o narrador	X, XI, XII, XIII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXXIV, XXXV, XXXVI, XLV, XLVI, XLVII
Conta o ermitão	XLVIII, XLIX, L, LI, LII, LIII

Vale comparar trechos das respectivas vozes expostas acima. Conta o Almirante (parte XIV):

El hombre, dominador de la mujer, es la mitad de la mujer. Es ella la que tendrá finalmente el dominio del mundo. Y será mejor para todos. El hombre como género es una especie en extinción. La mujer no necesita de ningún infatuado garañón para procrear. Con sólo meter en la úvula del óvulo un dedo untado de polen viril puede tener un hijo sin necesidad del varón. Y ese polen está en el corazón del helecho macho y otras plantas bien conocidas por herbolarios y alquimistas cuya ciencia de infusiones, diluciones y transfusiones me precio de frecuentar (ROA BASTOS, 2008, p. 100).

Na voz do Almirante, há o uso da primeira pessoa do singular, os tempos verbais se alternam (presente, pretérito e futuro), com o objetivo de fragmentar a perspectiva do Colombo personagem, e é realizada uma reescrita do Diário da Descoberta, em que Colombo narra sua viagem, com as peculiaridades de um narrador que conta seus feitos e também seus sentimentos.

Contam os cronistas (parte VIII):

En la fantasmagoría de la empresa descubridora, la velada y misteriosa presencia del Piloto anónimo precursor, es otro fantasma más. Su existencia real ha sido desvanecida por el halo de su leyenda y ésta, a su vez, fue dando paso a una historia no menos nebulosa pero acaso no menos real que la del propio Almirante, que los ha pegado espalda contra espalda como dos hermanos siameses (ROA BASTOS, 2008, p.59).

Na voz dos cronistas, encontra-se a primeira pessoa, e os tempos verbais estão, primordialmente, no presente e no pretérito. Essa voz se diferencia das demais porque é mostrada apenas uma única vez nos capítulos VIII e IX.

Conta o narrador (parte X):

La voluntad, se habría dicho el Almirante, es un acto a la vez de memoria y de olvido, de aceptación y de rechazo. El que parece ser inferior, el que parece ser el esclavo, bien puede resultar ser el amo. Se repetía esto a cada genuflexión, en cada besamanos, las dos rodillas hincadas sobre el carmesí de los almohadones al recibir los pergaminos sellados con las armas de Castilla y Aragón. El filo de la espada del Rey le \* tocó levemente el hombro (ROA BASTOS, 2008, p. 69).

A voz do narrador aparece em terceira pessoa para inserir as ideias alheias à própria mentalidade da personagem Colombo. O tempo utilizado é propriamente o pretérito, e há uma certa compilação dos acontecimentos históricos.

Conta o ermitão (parte XLVIII):

El Almirante les preguntó sobre sus hermanos. Ellas dijeron que habían sido cautivados y devorados por los caribes. Preguntóles también por Pedro Gentil, que se había quedado a vivir en la isla. Una de sus hijas dijo con lágrimas y temor que también él había corrido la misma suerte. Preguntóles el Almirante si querían viajar a España para conocer la tierra de sus padres. Algunas aceptaron la invitación con cierta reticencia. El Almirante tomó a siete de ellas en las que los rasgos y el modo de ser eran típicamente andaluces y hasta marcadamente moriscos. Las hizo vestir con unas túnicas de novicias muy blancas que para el efecto llevaba, y las condujo a la nave tras la despedida con abrazos y llantos de las que se quedaban a cumplir su triste suerte (ROA BASTOS, 2008, p. 289-290).

No caso da voz do Ermitão, igualmente se utiliza a primeira pessoa, com o tempo verbal no pretérito e se trata de uma personagem que testemunha as realizações de Colombo. Essa voz aparece no final da obra, como que para encerrar a história da figura histórica de Colombo.

Os teóricos Santos e Oliveira (2001, p. 31-39) remontam à imagem de distintos narradores, tais como o narrador da tradição oral, aquele que reflete sobre a narrativa a partir de experiências transmitidas oralmente — exemplos: o narrador viajante, que tudo tem a contar na volta de sua epopeia como o de Homero e o narrador camponês sedentário, que organiza sua vida em relatos sem jamais ter se

mudado ou vivido em outra região. Há também o narrador-editor, que é o responsável pelo relato de história alheias às suas. Neste caso, estabelece-se com o leitor um jogo de verossimilhança. O narrador pesquisador-detetive, por sua vez, procura pistas para desvendar mistérios. O enigma aqui é o que o move. Finalmente, o narrador-copista é um narrador-leitor, repete, transforma e acrescenta o literário na literatura, o que patenteia o recurso pastiche.

Dentro dessas classificações, pode-se dizer que a voz do narrador Almirante se assemelha bastante à ideia desse narrador viajante, que vive uma epopeia em sua jornada, com desafios, inseguranças e infortúnios.

### 4.3 TEMPO E ESPAÇO

Os romances possuem um tempo narrativo, pois esse conceito se situa em sua estrutura geral. Conforme explica Sánchez-Rey (1991, p. 23), “Cuando hablamos de tiempo dentro del relato novelesco nos encontramos con un concepto demasiado genérico. ¿Qué entendemos exactamente por tiempo? ¿Nos referimos a la ambientación histórica de los acontecimientos que allí se nos cuentan?”.

O autor revela que há muitas questões a serem abordadas quando se fala de tempo do romance. Contudo, esclarece que “El tiempo de la historia es el tiempo referencial del discurso narrativo: los acontecimientos se situán linealmente en él, según un orden causal-temporal. Es el tiempo que constituye el punto de referencia de lo contado” (SÁNCHEZ-REY, 1991, p. 24).

Em *Vigilia del Almirante*, poder-se-ia dizer que a segmentação temporal é fluida (vai e retorna), principalmente porque os narradores se alternam, como acima foi exposto. Também é cabível pontuar os *flashbacks* da personagem Cristóvão Colombo quando menciona sua infância ou histórias do passado. A obra, de todo modo, segue ao desfecho que equivale à temporalidade natural dos fatos: a morte da personagem central.

Como ratifica Schuler (1989, p. 49),

No romance, experimentamos o tempo de várias maneiras. O tempo da narrativa é uma delas, é ele que organiza o narrado. Dele se distingue o tempo da narração, provocado pela distância entre o momento em que os acontecimentos são narrados e a ocasião em que teriam ocorrido. Há ainda o móvel tempo da leitura, alterado pela sucessão dos leitores.

O tempo histórico pode ser representado pela dialética da duração. Não há necessidade de sucessão dos eventos narrados, por isso a composição entre o passado, o presente, e o futuro fragilizam-se.

[...] o passado, de fato, não é mais; o futuro não é ainda. Quanto a um presente sempre presente, que não se vai um passado, não pertenceria mais ao tempo, seria a eternidade. Se, portanto, o presente para pertencer ao tempo só se torna presente na medida em que se vai a um passado, que modo de ser atribuir-lhe, se sua razão de ser é deixar de ser? Assim, nós só

atribuímos um ser ao tempo na medida em que ele tende a não ser (REIS, 2000, p.10).

Como se pode verificar, os tempos gramaticais não são os mesmos de sua representação. O pretérito, como se poderia supor, é bastante recorrido na obra. Contudo, a utilização do presente, principalmente no momento da narração da personagem Colombo, aproxima o leitor do passado, como se pudesse prever cada reação.

Gobbi trata do tempo narrativo, principalmente do que remete ao discurso histórico, como um importante ponto para se assimilar uma obra literária por completo (2004, p. 53):

Se o objeto da representação é o passado histórico, essa descompostura torna-se ainda mais evidente, porque o discurso histórico (a linguagem), exposto às intempéries do presente, assimilado — parodicamente — pela narrativa, será um importante índice da intencionalidade geral e profunda — o significado ideológico, portanto, de toda obra.

A título de exemplificação do tempo narrativo em *Vigilia del Almirante*, notam-se alguns trechos em que se percebem claramente referências temporais:

“No soy <b>hasta ahora</b> más que el feto de un descubridor encerrado en una botella. Nadie la arrojará al mar sin orillas. Nadie recogerá el mensaje.”	parte 1
“Cierra de golpe la noche. <b>Noche a noche</b> , sin cielo, sin estrellas. En la oscuridad se ven brillar en los ojos de los amotinados el miedo, la condenación, el odio.”	parte I
“ <b>Desde el primer año</b> de su establecimiento en Sevilla, con jurisdicción pontificia y real, en <b>abril de 1480</b> (1 + 4 + 8 + 0 = 13), se quemaron en el horno trasmundano de Comala dos mil protervos, judíos, infieles, o hereges.»	parte XI
“Las primeras Capitulaciones, firmadas el <b>17 de abril</b> , otorgaban explícitamente al Almirante los cargos y títulos que se expresan en ellas sobre las tierras que ha descubierto.”	parte XXIII
“ <b>Al amanecer</b> dejó descender al cuitado, hecho una bola de	parte XXIII



caucho derretido de calor. Regresaron a la casa abrazados tiernamente como si se volvieran a encontrar <b>depués de un largo viaje.</b> ”	
“De esta suerte, si los <b>tres días</b> se cumplen, avistaremos la tierra ignota el día sábado <b>13 de octubre.</b> ”	parte XV
“ <b>Nací en 1453</b> , cuya suma da 13. Cuando llegué a ofrecer mis servicios al rey de Portugal, <b>después del naufragio</b> que me arrojó en las playas del Algarve, yo tenía 28 años (4 x 7).”	parte XVIII
“Un ejemplo claro de esto: nunca rompió con el rey Juan, de quien tiene <b>desde 1488</b> una carta de seguro y amparo en respuesta a un pedido que le hiciera el Almirante.”	parte XXI
“Cuando muere el Almirante en Valladolid, el <b>20 de mayo de 1506</b> , se inicia en Roma la construcción de la Catedral de San Pedro, Juana la Loca, hija de Isabel la Católica, reina en España por mediación de su esposo el príncipe Regente, Felipe el Hermoso, y luego, <b>cuando éste muere</b> , por mediación de su padre, el ex rey Fernando.”	parte XXIV
“Pero <b>un siglo después</b> de muerto el Almirante, exactamente en <b>mayo de 1606</b> , los primeros cinco ejemplares de su Quijote lo harán en su nombre.”	parte XXV
“ <b>Treinta y tres días</b> — uno por cada año de la edad de Cristo, piensa el Almirante — han pasado desde que las naves soltaron amarras en el puerto de Palos. Van atrasadas con el despinte de La Pinta en Canarias. <b>Treinta y tres días. O meses, o años, o siglos. Cinco siglos</b> , para ser exacto.”	parte XXXIV
“En los dos <b>días anteriores</b> el fraude de las distancias ha sido más irritante para los amotinados. El <b>martes 9 de octubre</b> la Santa María ha navegado <b>entre día y noche</b> 20 leguas. Contó a la gente 17 leguas no más. El <b>miércoles 10 de octubre</b> navegó 59 leguas. Contó a la gente 44 leguas no más.”	parte XXXV
“El <b>miércoles 10 de octubre</b> , a la entrada del sol, <b>después del canto</b> de las leguas por el pregonero Torres, el Almirante se ha esforzado por última vez en persuadirles del provecho que	parte XXXV

pueden sacar del viaje a las Indias en el que han comprometido su vida y trabajos por propia voluntad.”	
“Al filo de esa misma medianoche, <b>entre el 12 y el 13 de octubre</b> , los tripulantes de las tres naves vieron del cielo un inmenso y maravilloso ramo de fuegos en la mar, lejos de ellos cuatro o cinco leguas. Lo que les confirmó el buen augurio que para ellos significó el gigantesco fuego de artificios con el que los saludó la erupción del Teide desde su nevada cumbre a su paso por Tenerife <b>durante varias horas</b> .”	parte XXXIX
“Este pasaje de mi Diario de a bordo, del <b>día 13</b> , está copiado íntegramente por Pedro Mártir de Anglería, en el Libro III de su Decada Oçeánica, dedicado a Julio Segundo, Sumo Pontífice, con quien riñó fieramente poco después por asuntos de mujeres.”	parte XLII
“A <b>media mañana</b> vimos arribar un gran batel esquivado con toldos multicolores e pintado con figuras de serpientes e bestias marinas.”	parte XLIV
“La primera noticia que se recibió en España de la expedición fue la que el Almirante dio pormenorizadamente en la carta que escribiera al escribano de ración y tesorero del reino Luis de Santangel, justo cuatro meses después, <b>el 13 de febrero</b> .”	parte XLV
“ <b>Ayer</b> , el cura de las Trinitarias ha sido llamado a escape (al convento trinitario le faltan aún cien años para ser fundado).”	parte LII

As referências temporais na narrativa, portanto, são, algumas vezes, vagas, como “hasta ahora”, “noche a noche”, “desde el primer año”, “al amanecer”, “despues de un largo viaje”, “despues del naufragio”, “despues del canto”, “media mañana” e “ayer” e, em outras vezes, mais precisas, como “mayo de 1606”, “miércoles 10 de octubre”, “20 de mayo de 1506” e “13 de febrero”. De todo modo, o que se nota, a partir dos exemplos mostrados, é a constante referência ao tempo narrativo, sem linearidade, na obra em estudo.

Já com relação ao conceito de espaço narrativo, também constitutivo da estrutura romanesca, como assegura Cândida Vilares Gancho (2006, p. 13),

Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços. O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens.

Espaço, desse modo, é do local ou os locais em que se passa a narrativa. Quanto maior a riqueza de espaço, mais dinâmica tende a ficar a história. O espaço, sem dúvidas, é um ponto inicial do texto literário, pois tudo se desdobra nele.

Em outra passagem, Gancho (2006, p. 13) afirma que

Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qual quer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural e assim por diante. O termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um “lugar” psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo ambiente.

Como se pode ver, o espaço se apresenta ao leitor pela descrição dos lugares em que a narrativa ocorre. Sem esses detalhes, situar-se ao meio de falas e de ações das personagens é mais trabalhoso.

Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues (2008, p. 1-2) contribui com a seguinte assertiva:

Na verdade, nos novos mundos fictícios inventados pela literatura, o espaço não funciona senão como instância indireta em que a apreensão do real se manifesta, sendo os objetos espaciais finitos e indeterminados, só possivelmente atingindo o *status* inverso disso no espaço real.

No que tange à ideia de espaço, grande parte da história do romance histórico *Vigília del Almirante* se passa nos oceanos. Isso configura a atmosfera corrente da narrativa. A água possui papel importante na manifestação do espaço. A vida se consome e se desfaz pelos mares. Igualmente, os pensamentos de Colombo trazem

essa percepção fluida da realidade. Eles são abundantes, mas, ao mesmo tempo, indicam o lado insano do sonho e da construção de novos caminhos. Em outros momentos, o espaço se dá nos locais a que os devaneios da personagem se referem.

Vejam-se alguns trechos de *Vigilia del Almirante* que fazem, de alguma forma, referências a locais físicos:

“El <b>espacio infinito</b> ha empezado a poner sus huevos en el ánimo de la gente. Hay que aliviar su angustia. Sé lo que les pasa a estos hombres. No es gente de mar.”	parte I
“Acaso les debo a mis capitanes el éxito en la formación de la armada. Ahora se rebelan porque no encontramos las <b>Indias</b> .”	parte II
“Con el gorro sobre la cara la contemplaba por el agujero y notaba que había cambiado de <b>lugar</b> , que estaba aún más hermosa. Siempre <b>por encima del horizonte</b> . Su brillo matutino tiene el color azulado del hielo.”	parte II
“Tengo la sensación de que es la primera vez que hago navío. Acaso porque subo por primera vez el espinazo del <b>mar</b> por el Poniente como si trepara por una pared bamboleante rumbo a los <b>lugares del Paraíso Terrenal</b> .”	parte III
“Al amanecer, luego de oír misa en el <b>convento</b> , Diego y yo bebimos sendas escudillas de leche con pan tierno, ante las amables miradas de fray Antonio de Marchena.”	parte IV
“¿Y si estas <b>Indias</b> , como yo creo, no fuesen más que las Ante-Islas, situadas a <b>750 leguas</b> de las <b>Canarias</b> ? Y luego <b>el Cathay y el Cipango</b> , <b>300 leguas</b> más <b>al Poniente</b> .”	parte V
“Excluidas las potencias de <b>Portugal, Francia e Inglaterra</b> , aun la propia <b>España</b> , ¿qué otro país civilizado del orbe europeo hubiera podido financiar, respaldar esta quimera y aun hacerla propia y realizarla? Sólo la poderosa y luminosa <b>Italia</b> . La cornucopia inagotable de <b>Occidente</b> .”	parte VI
“Tu famoso Piloto vive en una de estas <b>lagunas</b> , infestada de	parte IX

grifones y monstruos con rostro humano, llamados cronistas.”	
“Para entonces el inminente aunque no todavía eminente Almirante había pasado ya a <b>Castilla</b> . Tras siete años de empeños y trabajos pudo llegar a las Capitulaciones de Santa Fe, en las vegas de <b>Granada</b> .”	parte X
“La escuadra zarpa del <b>Puerto de Palos</b> , de la barra de <b>Saltés</b> , el viernes 3 de agosto, a las ocho de la mañana, camino a <b>Las Canarias</b> .”	parte XIII
“Yo no he hallado jamás escritura de latinos ni de griegos que certificadamente diga el sitio en <b>este mundo</b> del Paraíso Terrenal, ni he visto en ningún mapamundi el sitio situado con autoridad de argumento. Algunos lo ponían allí donde son las fuentes del <b>Nilo</b> en <b>Etiopía</b> ; mas otros anduvieron todas <b>estas tierras</b> y no hallaron conformidad de ello en ninguna parte.”	parte XVI
“Moisés se equivocó en sus cálculos porque era un mal cabalista. Un judío refugiado en <b>Lisboa</b> me enseñó a echar suerte con los números de acuerdo en todo con las tradiciones astrológicas.”	parte XVIII
“Sentí de pronto que mis pies tocaban fondo. Recobré el conocimiento. Me encontré varado sobre una <b>playa</b> , siempre abrazado al cadáver, endurecidos los dos, solidificados por el frío y la humedad. Me pareció que estaba cayendo la noche sobre un paisaje sin formas ni relieves.”	parte XIX
“Al regreso de uno de sus viajes de corso por el <b>Mediterráneo</b> , el lector demediado devolvió a su amigo y propietario, Las Casas, el libro De omnire scibili.”	parte XXII
“ <b>Esas tierras</b> ya están pobladas. El Almirante lo sabe. Va a descubrir a su turno a esas gentes. Después hablará de ellas como si no las conociese, denigrándolas e imponiéndoles desorbitados tributos y extorsiones. Y <b>aquí</b> el encubrimiento va a rayar en menosprecio, que es otra forma de negar lo que la humanidad tiene de mejor en cualquier parte, bajo cualquier piel, bajo cualquier sangre.”	parte XXIII

<p>“No puede haber yerro. Estamos acercándonos a la provincia de <b>Mangi</b>, cerca del <b>Cathay</b>, por la ruta que marcan Toscanelli y el Piloto. Pero ahora Ptolomeo vuelve a tener razón al asentar la derrota al Indo a <b>24 grados por debajo</b> de la <b>línea equinoccial</b>.”</p>	parte XXVII
<p>“<b>Esas tierras</b> ya están pobladas. El Almirante lo sabe. Va a descubrir a su turno a esas gentes. Después hablará de ellas como si no las conociese, denigrándolas e imponiéndoles desorbitados tributos y extorsiones. Y <b>aquí</b> el encubrimiento va a rayar en menosprecio, que es otra forma de negar lo que la humanidad tiene de mejor en cualquier parte, bajo cualquier piel, bajo cualquier sangre.”</p>	parte XXIII
<p>“Del <b>otro lado</b>, en la <b>cocina</b>, estaba la abundancia; el olor de los quesos, de las viandas, hacía vibrar las antenas del roedor y lo azuzaba.”</p>	parte XXIX
<p>“Probablemente fray Buril no tendría miedo a la muerte, pero no quería morir <b>allí</b>, en el <b>extremo desconocido del mundo</b>.”</p>	parte XXXII
<p>“Ve el <b>alto lugar</b>, tan alto que llega hasta la esfera lunar, allí donde las <b>aguas del Diluvio</b> no pudieron alcanzarlo. Desde lo <b>alto de las montañas</b> las aguas descienden y caen en cascadas inmensas sobre un <b>lago</b>, redondo como luna en eclipse orlada por el filete luminoso del sol.”</p>	parte XXXVI
<p>“Salí a tierra en la <b>barca armada</b> con la bandera real. Los capitanes salieron <b>en sus bateles</b> con las dos banderas de la Cruz Verde marcadas con las dos letras, una F y una I, iniciales reales de Sus Altezas Serenísimas Fernando e Isabel.”</p>	parte XL
<p>“Creo yo que Matinínó debe de ser la <b>isla</b> en la que el Piloto y sus tripulantes naufragaron y vivieron durante más de un año.”</p>	parte XLIII
<p>“<b>Aquí</b> son los peçes tan disformes de los nuestros, que es maravilla.”</p>	parte XLIII
<p>“En <b>Guanahaní</b> (y aun mucho antes) comienza el encubrimiento del <b>continente</b> que iba a llamarse <b>América</b> y de las sociedades indígenas que un día vendrían a ser «descubiertas».”</p>	parte XLVI
<p>“En esta <b>isla de Cuba</b>, la más grande e la más bella de todas las</p>	parte L

<b>Antillas</b> , que yo he descubierto en toda su extensión, e donde puse a sus avitantes en la posesión de su bienestar e dicha, de su verdadero modo de ser, estoy presso como un criminal común.”	
“Con la inquebrantable obstinación que ya en él es proverbial, a pesar del avance de la diabetes, se ve siguiendo los desplazamientos de los Reyes desde <b>Sevilla</b> a <b>Valladolid</b> , desde <b>Granada</b> a <b>Barcelona</b> , mendigando la audiencia que no le será concedida.”	parte LI

Como se pôde notar, as referências espaciais são muitas e vão desde lugares comuns a nomes próprios de cidades e regiões. A lista acima não é conclusiva, uma vez que a narrativa encontra inúmeras outras relações a lugares físicos. Mesmo assim, afirma-se, a partir dessas citações, que a imagem do Colombo viajante, de origem duvidosa, pode nitidamente ser identificada na elaboração do Almirante ficcional de Augusto Roa Bastos.

## 5 COLOMBO: UM NOVO QUIXOTE?

“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda.”

Miguel de Cervantes

Cervantes, no início do século XVII, sela o destino do gênero romance ao encerrar o momento máximo da era das Belas-Letras e inaugurar a modernidade. Por essa razão, conforme explicita Marthe Robert (2007, p. 11), muitos situam as peripécias de Dom Quixote como o nascimento do gênero, apesar de outros também considerarem as aventuras de Robinson Crusoé como o primeiro verdadeiro romance moderno.

De todo modo, em um primeiro momento, cabe notar, na leitura de *Vigilia del Almirante*, o claro intertexto ao primeiro parágrafo da obra *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, no capítulo XXI da obra de Roa Bastos, que pode ser visto a seguir:

**En un lugar** de la Liguria **de cuyo nombre no quiere acordarse**, nació hará una cuarentena este hombre de complexión recia, crecida estatura, seco de carnes, cara alargada y enjuta, frente espaciosa con una hinchada vena en la sien derecha. El ojo izquierdo empequeñecido por una cicatriz corrugada entre la frente y el pómulo torna inquietante y perturbadora su mirada. Rojizos cabellos que han encanecido de pronto hacia la treintena de su edad. Su aspecto es autoritario y a la vez sumiso y aquiescente del que sabe mandar y obedecer. Así nos lo muestra de medio perfil el pintor florentino Domenico Bigordi, llamado Ridolfo Ghirlandaio, en un retrato tomado del natural un año después del primer viaje (ROA BASTOS, 2008, p. 141, grifos meus).

O intertexto à história de Cervantes é nítido, pois exatamente assim, apenas com algumas mudanças já com a personagem de Colombo, a obra-prima da literatura espanhola (*Dom Quixote de La Mancha*) se inicia. Comparam-se os dois primeiros parágrafos dos textos aqui analisados:



**En un lugar** de la Mancha, **de cuyo nombre no quiero acordarme**, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino. Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza, que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera. Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben; aunque, por conjeturas verosímiles, se deja entender que se llamaba Quejana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que en la narración dél no se salga un punto de la verdad (CERVANTES, 2004, p. 27-28, grifos meus).

Esse intertexto proposital e direto evidencia o interesse em se aproximar as personagens Quixote e Colombo. E, mesmo assim, *Vigilia del Almirante* não é a primeira obra de Augusto Roa Bastos que faz referência ao Quixote de Cervantes. Em *Yo el Supremo*, há também a clara referência da personagem.

Antonio Carmona (2011, p. 11), fala que existe abertamente o intertexto da obra de Cervantes em *Yo el Supremo*:

Sin duda, hay una gran conexión entre El Quixote y El Supremo, con sus contrapuntos de Sancho y Patiño, con las voces de los pueblos que invaden permanentemente la historia central contándonos relatos populares, historias, mitos y leyendas, sueños, esfumados, caleidoscopio de un mundo plagado de signos indescifrables, en busca de un desciframiento del sentido de la vida y de la historia.

De fato, algo há de loucura quixotesca ou de falta de ajustamento ao mundo na personagem dessa obra: “Nubes se amontan sobre mi cabeza. Mucha tierra. Pájaro de largo pico, no saco pelotillas de la alcuza. Sombra, no saco sombras de los agujeros. Sigo dando rodeos de vagabundo [...]” (ROA BASTOS, 2008, p. 20).

A maneira de narrar em primeira pessoa da obra *Yo el Supremo*, como visto na citação acima, aproxima-se bastante do discurso de Colombo em *Vigilia del Almirante*.

*Dom Quixote* foi o primeiro romance a aparecer quando as ideias da cavalaria já não se aparentavam apropriados para a época: “A realidade concreta recusou os sonhos da cavalaria andante” (SCHULER, 1989, p. 6). No romance histórico, não há espaço para heróis do sentido clássico da palavra, mas sim a humanidade frágil, também capaz de atos heroicos que partem de “motivos vis e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres” (WEINHARDT, 1994, p. 50).

A seguir, vê-se um trecho em que se remete a Cristóvão Colombo como homem de “alma pequena” ao contrário de Quixote:

El Caballero de la Triste Figura pudo tal vez ser imitado un siglo antes por el Caballero Navegante y ser éste su más notable antecesor. Sólo que lo hizo al revés y se convirtió en su polo opuesto. Le faltó la grandeza de alma que el otro tenía. Nadie pareció enterarse de ello (ROA BASTOS, 2008, p. 171).

Essa fragilização do ser remete ao Quixote de Cervantes, que imaginava viver as novelas de cavalaria que encontrava nos livros. O distanciamento do concreto se assemelha ao Colombo também subjetivo e atemporal. Subjetivo porque transpõe apenas um lado do homem histórico; atemporal porque a insegurança própria do Quixote foi recolocada nos anos seguintes.

O fim de Colombo em *Vigília* também se aproxima do derradeiro capítulo da obra *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Próximos da morte, as personagens ganham uma lucidez de antes perdida.

Para Caser (1996, p. 29),

Na intertextualidade com o Quixote observa-se a completa desintegração do tempo. Antecipando-se em cem anos da criação da mais famosa personagem da literatura em língua espanhola, os narradores de *Vigília* adonam-se de um Quixote totalmente anacrônico, para fazer dele o modelo de virtudes a ser seguido pelo Almirante. Mesclam-se os tempos no trabalho de se cotejarem as (des)semelhanças do homem da Ligúria com o homem da Mancha.

A relação entre o Colombo de Roa Bastos e o Quixote, figura ímpar da literatura espanhola, apresenta a aproximação de concepções dessas personagens — “tal relação, ainda que de forma paródica, pode ser considerada um pagamento de tributo aos grandes clássicos da literatura canônica, que, de forma indubitável,

auxiliaram no processo de desenvolvimento da literatura latino-americana” (GASPAROTTO, 2011, p. 116).

Helena Costa Milton (2007, p. 27) percebe a elaboração do intertexto entre Colombo e Quixote em muitos autores latino-americanos:

Nesse sentido, Colombo caracteriza-se como um prolixo escrivinhador, cuja maior ambição é compor um livro semelhante ao *Dom Quixote*, por sua qualidade de epopéia suprema entre o bem e o mal. Além disso, orienta-se pelo princípio metalingüístico de que não existe um texto original. Em sua concepção, a palavra escrita é sempre uma palavra roubada, tecida num circuito de apropriação que vai do roubo de um livro, roubado por sua vez de outro livro, e assim sucessivamente até que o único fenômeno verdadeiro seja o vazio da palavra original. No entanto, cabe ao leitor eventual preencher esse vazio, com a leitura dos signos que não estão explicitamente revelados e a atribuição de substância de verdade a esse universo de frases vazias, roubadas e mentirosas.

Como se pode elucidar, a figura do Quixote, considerada primeira personagem a destituir-se da heroificação até então praticada pelos escritores de literatura, muito se assemelha ao Colombo ou aos múltiplos Colombos de *Vigília del Almirante*. Isso porque o Quixote e o Colombo de Roa Bastos estão intimamente ligados pela personagem pouco plana, isto é, repleta de complexidade e de diferentes marcas.

## 6 PALAVRAS FINAIS

*Vigilia del Almirante* deixa inconclusa a imagem de Colombo — desfaz a clássica, mas não postula uma nova de forma concreta. Detalhes do íntimo da personagem e até mesmo certas oposições à história oficial destacam essa questão. Nas cinquenta e três partes do romance histórico, vozes de narradores diversos fragmentam o enredo e desestabilizam o mito épico da figura colombina.

Na obra, não há conclusões sobre Colombo, apenas suposições acerca dos pensamentos e ações dele. Por vezes, essa tarefa vai ao encontro dos documentos históricos e, em outras, de encontro a esses mesmos documentos. Encontra-se, de todo modo, um Colombo temeroso, um Colombo cristão, um Colombo ambicioso, um Colombo navegador, entre mais inúmeras faces que lhe foram atribuídas no decorrer da narrativa.

Por isso, reflexões acerca de conceitos teóricos como *mímesis*, verossimilhança, verdade, representação, estranhamento, personagem, narrador, tempo, espaço, intertexto, entre outras problematizações da análise literária, são fundamentais para a compreensão do texto como um todo.

Todas essas questões que a obra permite que sejam abordadas apontam para a complexidade da construção literária de Augusto Roa Bastos. As ambiguidades, as metáforas, a polifonia, as inter-relações entre história e ficção aumentam a grandeza literária do autor paraguaio.

Ainda que criticada por alguns, *Vigilia del Almirante* é marcadamente um texto de numerosas possibilidades interpretativas e ainda pode proporcionar aos estudiosos da literatura muitas outras análises que contemplem seu viés histórico e ficcional.

## 7 REFERÊNCIAS

AGUIAR, João. *Romance histórico, ficção histórica*. 1997. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio27.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2014.

ALVES, Magda. *Como escrever teses e monografias: um roteiro passo a passo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ANDRÉS CARDOZO, Juan. Comentário. In: PECCI, Antonio. *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento*. Servi Libro: Asunción, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Bernardini et al. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

BARTHES, Roland. O discurso da História. In: *O Rumor na Língua*. São Paulo, Brasiliense: 1988.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 1949. Disponível em: <<http://semioticaiscaa.files.wordpress.com/2009/02/borges.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2013.

CÁRCAMO, Silvia Inés. *Família, nación y poética en Roa Bastos*. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/File/3337/2813>>. Acesso em: 26 jun. 2014.

CARMONA, Antonio. *Augusto Roa Bastos: el Karai Guasu de la Palabra-Alma*. In ROA BASTOS, Augusto. *Yo el Supremo*. Servi Libro: Asunción, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2012. 4 v.

CASER, Maria Mirtis. *A façanha de Colombo revista pela ficção de Roa Bastos*. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/planet/anpuhes/miritis4.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. *O discurso histórico ficcionalizado em Vigília del Almirante, de Augusto Roa Bastos*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1996.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. San Pablo: Real Academia Española, 2004.

CHAGAS, Pedro Ramos Dolabela. *Mimesis e criticidade na obra de Luiz Costa Lima*. 2003. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, 2003.

CHAVES, Flávio Loureiro. História e ficção do romance brasileiro. In: *História e literatura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em-tese-2003-pdfs/22-Pedro-Ramos-Dolabela.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-tese-2003-pdfs/22-Pedro-Ramos-Dolabela.pdf)>. Acesso em: 28 jun. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera Silva, Raul Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHKLOVSKI, Viktor et al. *Teoria da literatura I*. Organização de Tzvetan Todorov. Tradução de Isabel Pacoal. Portugal: Edições 70, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2006.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DUCROT, Oswaldo; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESTEVES, Antônio. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FERREIRA, Antônio Celso. Prefácio. In ESTEVES, Antônio. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FERREIRA, Antônio Sérgio. *Relações entre literatura X história*. Diálogos acadêmicos – Revista Eletrônica da faculdade Semar/Unicastelo, São Paulo, v. 1, n. 1, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *O romance histórico contemporâneo na América Latina*. Revista Brasil de Literatura. Rio de Janeiro: 1997.

FLECK, Gilmei Francisco; WURMLI, Robert. *A hibridez se revela: metaficções historiográficas*. Revista de Literatura, História e Memória. V. 7, n. 10, 2011, p. 83-99.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamim*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

GARDNER, John. *A arte da ficção*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GASPAROTTO, Bernardo Antonio. *Diálogos entre o velho e o novo mundo: uma leitura de Vigília del Almirante (1992) e Carta del fin del mundo (1998)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação de Letras Unioeste. Cascavel: Unioeste, 2011.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica*. Itinerários: Araraquara, 2004, p. 37-57.

GONZÁLEZ REAL, Osvaldo. Las novelas. In: PECCI, Antonio. *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento*. Servi Libro: Asunción, 2007.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: LPM, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-podernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JITRIK, Noé. Entrevista. In: PECCI, Antonio. *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento*. Servi Libro: Asunción, 2007.

JOZEF, Bella. Literatura e História: um diálogo de textos. *América Hispânica*. Rio de Janeiro, n. 3, p. 31-45, jan/jun. 1990.



KNOLL, Victor. *Sobre a questão da mimesis*. Discurso. Departamento de Filosofia da Usp, n. 27, 1966.

KOCH, Stephen. *Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção*. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

LEAL, Cláudio Murilo. *Ficção e história*. Augusto Roa Bastos: testemunho e história. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Tradução de Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Irene. Cem anos de estranhamento. In *Significação: Revista de Cultura Audiovisual da USP*. N. ? 2012.

MAESTRI, M. História e romance histórico: fronteiras. *Revista Novos Rumos*, ano 17, n. 36, 2002.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura, 1993.

MILTON, Helena Costa. *Visões e versões da história: Cristóvão Colombo na ficção hispano-americana*. Artigo. Programa de Pós Graduação em Letras UFSM, 2007.

MICHEL, Gislaine. *Augusto Roa Basto e Cándido López: invenção de realidades na grande guerra*. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2015/TEXTO%203.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2015/TEXTO%203.pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, Ester Abreu de. *Ema, la cautiva: o referente histórico*. Literatura e História. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, jun. 1990.

OLIVEIRA, Gislayne Silva de. *Hernán Rivera Letelier e o romance de folhetim: uma proposta de consciência histórica*. 2012. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas), Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

PECCI, Antonio. *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento*. Servi Libro: Asunción, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Postillas de Rhetorica e Poetica*. 3. ed. revista e melhorada por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro Junior. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885, p. 105-107. In: AUGUSTI, Valéria. *Escrever e ler romance na escola*. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/797/795>>. Acesso em: 6 abr. 2014.

PONTES, Newton de Castro et al. *Persona: o ser e o aparecer*. Miguilim. v.1, n.1, 2012.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROA BASTOS, Augusto. Entrevista. In: PECCI, Antonio. *Roa Bastos: vida, obra y pensamiento*. Servi Libro: Asunción, 2007.

\_\_\_\_\_. *Vigília del Almirante*. Servi Libro: Asunción, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vigília do Almirante*. Tradução de Josely Vianna Baptista. Primeiro de Maio: Mirabilia, 2003.

\_\_\_\_\_. *Yo el Supremo*. Servi Libro: Asunción, 2011.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RODRIGUES, Alcir de Vasconcelos Alvarez. *Espaço ficcional em Ponte do Galo, de Dalcídio Jurandir*. São Paulo: Abralic Usp, 2008.

ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SÁNCHEZ-REY, Alfonso. *El lenguaje literario de la nueva novela hispánica*. Madrid: Mapfre, 1991.

SANTIN, Silvino. *Textos malditos*. Porto Alegre, EST Edições, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHULER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Frederico José Machado da. *Sobre o mundo da ficção: fronteiras, definições e inconsistências*. In: FARIAS, Sônia Ramalho; PEREIRA, Kleyton Ricardo Wanderley. *Mimesis e ficção*. Pipa Comunicação: Recife, 2013.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 2009.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges; LAVORATI, Carla. *Diálogos entre Literatura e História: a construção discursiva no novo romance histórico*. Revista eletrônica

Interface, 2010. Disponível em: <[http://revistas.unicentro.br/index.php/revista\\_interfaces/article/viewFile/957/965](http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/957/965)>. Acesso em: 13 jan. 2013.

VARGAS LLOSA, Mario. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. *Considerações sobre o romance histórico*. Curitiba: Editora da UFPR, n. 43, 1994, p. 49-59.

XAVIER, Márcia de Fátima. *Literatura e História: os “deslimites” políticos do romance histórico contemporâneo*. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Literatura-e-História-os-deslimites-pol%C3%ADticos-do-romance-hist%C3%B3rico-contempor%C3%A2neo.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2014.